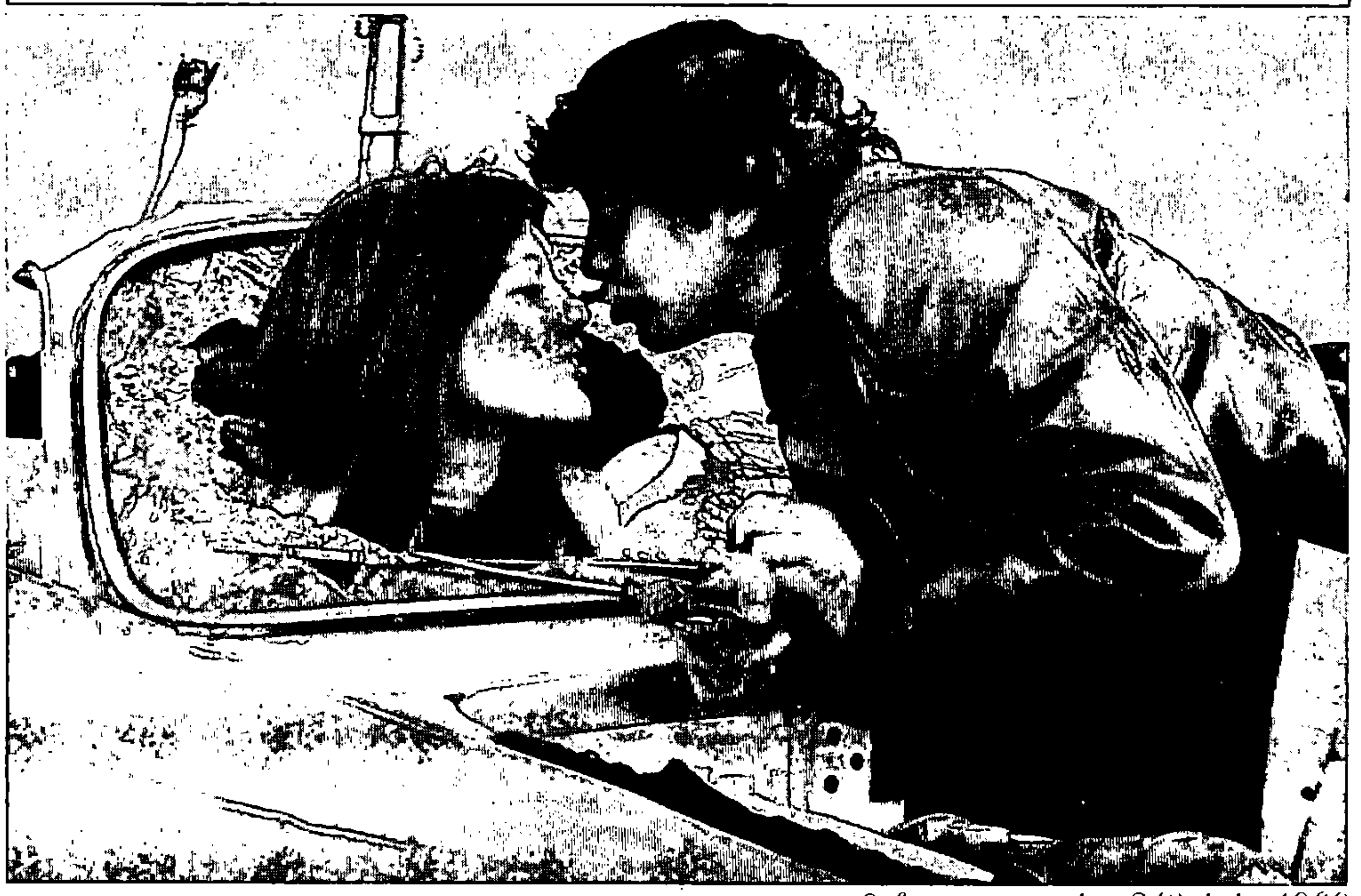
cahiers du CINEMA

S. M. Eisenstein
58 nouveaux films
Bene, Elek, Riad, Tanner
Marcel Pagnol



6 francs numéro 213 juin 1969


PHOTO

A chaque poussée du pied on meut les fils par milliers
Les navettes vont et viennent
Les fils glissent invisibles
Chaque coup les lie par milliers. — Gœthe.

cahiers du CINEMA

No 213 JUIN 1969



Carmelo Bene : « Capricci » (Anne Wiazemsky, Carmelo Bene).

Agnès Varda : « Lions Love » (Jim Rado, Viva, Jerry Ragni).

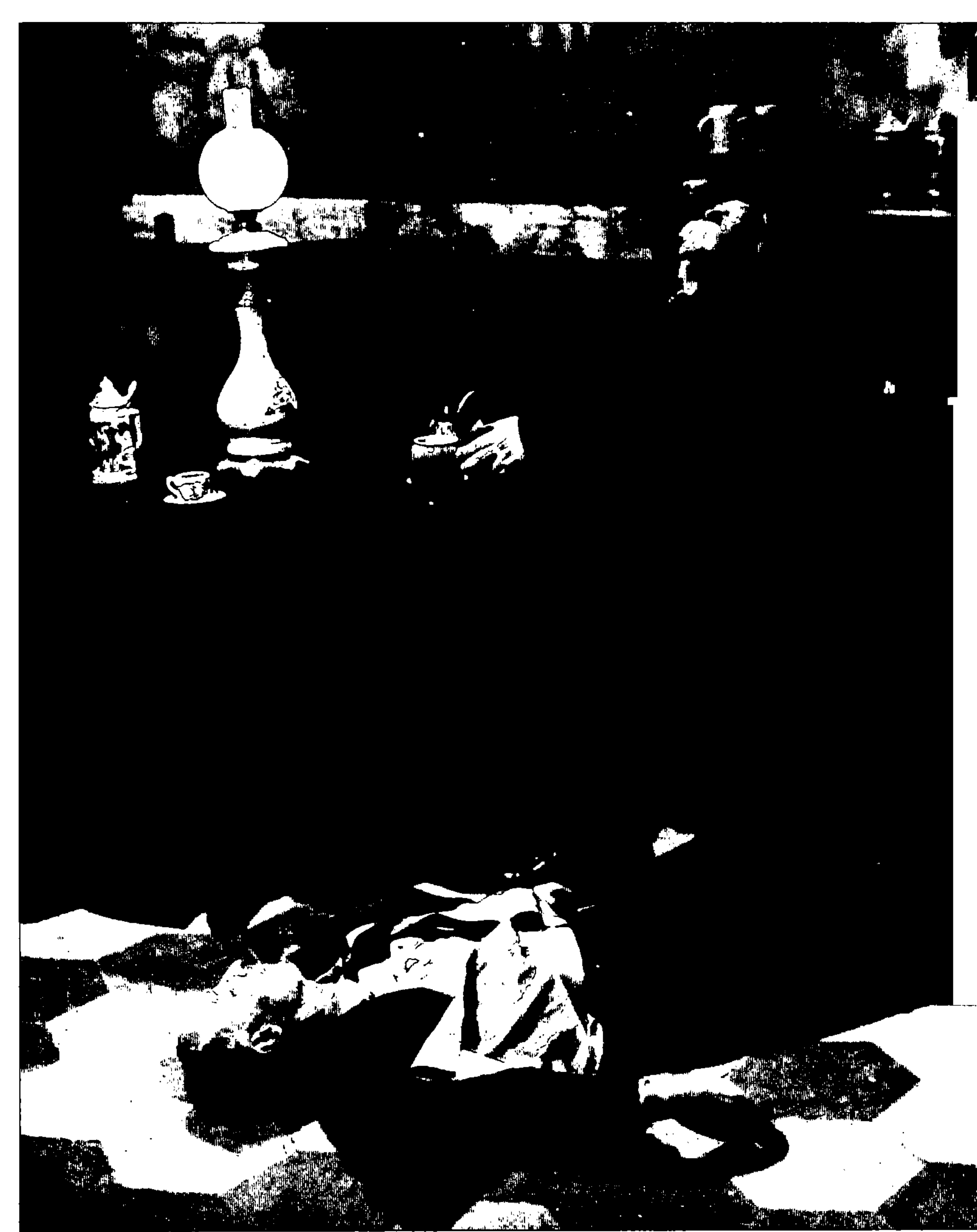
CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

Nous avons, pour des raisons pratiques, modifié la disposition de ce Conseil permanent (des films, sortis ou non, à voir absolument, si possible, et pour cela s'adresser à nous) 1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue.

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	**Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	■ **Le Sous-marin jaune** (George Dunning) : 213.
ARGENTINE	■ **La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210, 213.
BRESIL	**Antonio das Mortes** (Glauber Rocha, 69) : 213.
CANADA	**Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 67) : 200. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L1) : 213. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). ■ **Ma nuit chez Maud** (Eric Rohmer, 69). **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **La Rosière de Pessac** (Jean Eustache, 68). **Sept jours ailleurs** (Marin Karmitz, 68, L 1). ■ **La Sirène du Mississipi** (François Truffaut, 69). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Un film** (Silvina Boissonnas, 69, L 1). **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). ★ **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	**Où finit la vie** (67, L 1), **La Dame de Constantinople** (68) (Elek Judit): 202, 210, 213. **Ah ça ira !** (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210.
INDE	**Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. ■ **Nostra Signora dei Turchi** (68, L1), **Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 206, 213. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. **Partner** (Bernardo Bertolucci, 68) : 206. **Sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.
IRLANDE	**Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202.
JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 175, 183. **La Femme-Insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **Géants et poupées** (Masumura Yasuzo, 58). **La Pendaison, Journal du voleur de Shinjuku** (68) (Oshima Nagisa) : 213. **Petit garçon** (69) (Oshima Nagisa) **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67).

LUXEMBOURG	★ **More** (Barbet Schroeder, 69, L 1) : 213.
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206, 213.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoi, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195.
SUISSE	**Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (Michel Soutter, 67) : 202, 207. **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
TCHECOSLOVAQUIE	■ **Cinq filles sur le dos** (Evald Schorm) : 213.
U.S.A.	**Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (James MacBride) : 202. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 202. ■ **In the Year of the Pig** (Emile de Antonio, 68) : 213. ■ **King, Murray** (David Hoffman, 68, L1) : 213. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ■ **Rachel, Rachel** (Paul Newman, 68, L 1) : 213. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. **Quand je serai mort et livide** (Zivojin Pavlovic, 68) : 213. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).



CARMELO BENE : « CAPRICCI ».

58 nouveaux films

A Hyères, Cannes (festival « officiel », Semaine de la Critique et Quinzaine des Réalisateurs), puis à la Cinémathèque Française et au studio de l'Etoile (qui, pour la première fois, a présenté le programme complet de la Semaine de la Critique), depuis deux mois, un grand nombre de nouveaux films du monde entier ont été montrés. Les textes et les entretients qui suivent en rendent compte (du moins pour la plus grande partie d'entre eux : nous parlerons des autres prochainement. Nous avons classé les films par ordre alphabétique des pays. Les chiffres qui suivent les titres renvoient au lieu où ils ont été présentés : 1 = festival d'Hyères ; 2 = festival de Cannes ; 3 = Semaine Internationale de la Critique (Cannes) ; 4 = Quinzaine des réalisateurs (Cannes) ; 5 = Marché du film (Cannes). D'autre part, l'article de Luc Moullet (« Le Congrès de Cannes ») regroupe un certain nombre de films appartenant à ces cinq catégories.
Si la Rédaction peut être partagée quant à certains films défendus dans ces comptes rendus (les avis contraires se feront très vite connaître), elle est en revanche unanime à se réjouir de ce que Moullet, un peu tardivement certes, se soit aperçu (en page 32, avec « Antonio das Mortes ») que Glauber Rocha n'est pas un cinéaste sans intérêt... Sur Rocha d'ailleurs, nous reviendrons très longuement dans le prochain numéro.

ALGERIE

La Voie (Mohamed Slim Riad) 3.

Dans « La Bataille d'Alger » comme dans « Le Vent des Aurès » il y avait une tentation de magnifier **par l'épique** la lutte du peuple algérien : ici, s'il s'agit toujours d'une certaine façon de magnification, c'est au seul niveau de la conscience politique qu'elle se situe, et à elle seule qu'elle emprunte ses moyens. Et plutôt que de s'efforcer de **reconstituer** à plus ou moins grands frais et grands effets tels épisodes glorieux de la guerre, Slim Riad choisit une voie étroite, sans doute plus aride, en tout cas moins déviable (et ce n'est pas un mal) vers le spectaculaire : décrire la lutte à et de l'intérieur de ces camps de « regroupement » (euphémisme pour concentration) où, en France d'abord, puis, pour les plus fortes têtes, en Algérie même, l'on rassemblait tous les Algériens pris dans les rafles et soupçonnés d'appartenir au, ou de sympathiser avec le F.L.N.
La démarche du film suit ainsi un double cheminement, deux « voies » superposées, confondues. L'une, le chemin même du « rapatriement », du nord au sud, avec ses « transferts » de camp à camp (le prochain toujours plus dur que le précédent), les reconstitutions et dissolutions de groupes : voyage à l'intérieur d'une prison immense qui s'étend, comme on disait alors, de Dunkerque à Tamanrasset, qui sans doute est multiple quant aux méthodes de répression, mais quant au sens et au principe de celle-ci, immuable ; voyage cadencé en alternance régulière et fastidieuse (mais telle monotonie est signifiante) des « tabassages » des C.R.S. et des discours du général de Gaulle, les uns et les autres subis par les prisonniers avec la même endurance.
L'autre, la voie que se fraie, durant cet itinéraire répressif, la conscience politique de ces prisonniers, empêchés de se battre à l'extérieur, mais continuant le combat à l'intérieur, le radicalisant même, à chaque nouvelle étape et de l'évolution historique (les retraits successifs marqués par les discours de de Gaulle) et de la répression policière et militaire. Cette marche de la conscience politique et de la dialectique de la résistance est bien sûr destinée à être partagée par les spectateurs du film, qui, de même que les combattants sans armes des camps, ne doivent pas rester simples spectateurs. Par quoi le film est didactique et délivre un « message », ce qui explique qu'il ne s'embarrasse pas trop de nuances, ne craint pas d'user d'un manichéisme que les bonnes âmes (et mauvaises consciences) ne manqueront pas de trouver sommaire, bref vise à l'essentiel, au détriment de l'anecdotique, c'est-à-dire d'une part, les héros, de l'autre les sentiments si complexes des Français qui regardaient tout cela de loin. J.-L.C.

ALLEMAGNE FEDERALE

Jagdszenen aus Niederbayern (Peter Fleischmann) 3.

Tiré d'une pièce bavaroise dont le jeune auteur, Martin Sperr, est également l'interprète principal du film, « Jagdszenen » est peut-être de l'après-guerre, le premier film **allemand** (1) (plus que ceux de Straub dont le caractère certainement germanique a d'autres tenants et aboutissants), non parce que c'est un film sur l'Allemagne, sur un comportement qui serait spécifiquement allemand : le racisme, le fascisme, les conduites irrationnelles de rejet existent partout ; mais parce que profondément ancré dans la terre, la culture et la **réalité** allemandes. Seul un Allemand pouvait entremêler si étroitement un réalisme aussi délibérément cruel et la rigueur de la réflexion.
Où d'autres ont besoin, en effet, pour parvenir à la clarté du concept, du dépouillement absolu de l'image et du dessèchement de la mise en scène, Fleischmann prend recours du regorgement pléthorique de la chair, du sang, des souillures et de l'obscénité verbale : car s'il est difficile de comprendre comment et pourquoi des hommes se comportent comme des porcs, la meilleure manière de soutenir l'exactitude de cette métaphore, au moins au cinéma, c'est de l'éprouver concrètement : en confrontant les deux éléments qui la composent, fût-ce dans l'étuve innommable d'une boucherie. Le risque étant alors d'imposer par l'insistance de l'image, voire son caractère traumatisant, la métaphore en question, au lieu de la critiquer. Mais Fleischmann ne se laisse jamais enivrer par ce qu'il montre. Ainsi la séquence du dépeçage, si elle avait été axée sur les seuls organes du cochon, aurait créé un sentiment pénible de suffocation, sans plus ; mais l'accent est mis sur les rapports des personnages, leur jeu, leurs gestes, que les diverses phases du dépeçage ne font que scander de leur tonalité angoissante. De plus Fleischmann se garde de montrer la violence, la haine à nu (au contraire, par exemple, d' « Easy Rider », dans un autre contexte il est vrai) : l'agressivité ne se manifeste que sur un mode ludique, susceptible évidemment de glissements plus inquiétants. Le pire n'en arrive d'ailleurs pas moins, mais comme un bref C.Q.F.D., dont le caractère inévitable choque à peine. Le récit se clôt sur ce qui le nie, « la fête au village », symbole de la permanence des structures sociales, renvoyant le spectateur à son isolement, à son impuissance. On posera donc la question suivante : dès lors que le problème est consciemment et explicitement politique, suffit-il d'une analyse intelligente, ou bien doit-on tenter de fournir en même temps une réponse politique, l'antithèse dialectique de ce qui est dénoncé ? Autrement dit, « Jagdszenen » est-il vraiment le film politique que croit son auteur ? P.B.

1) ou le deuxième, après « Lebenszeichen », de Herzog.

Michael Kohlhaas, der Rebell (Volker Schlöndorff) 2.

La fiche de la Columbia indique : « Michaël Kohlhaas est le héros d'une célèbre nouvelle de Kleist, « un des meilleurs citoyens de son temps et un des plus effrayants », qui par amour de la justice devient criminel, hors-la-loi et assassin. Malgré son aspect historique, le film est une réflexion sur l'actualité contestataire. » En fait de réflexion, on voit surtout un dévidage horriblement monotone d'épisodes soi-disant violents, que l'hémoglobine généreusement prodiguée et la ferraille médiévale ne

parviennent pas à rendre convaincants (1), et deux étudiants ineptes et pervers, jouant du luth au milieu des carnages, fourrés dans le paysage pour servir de caution politique (?) à l'entreprise. Passons aussi sur l'adaptation de Kleist, sinon pour signaler que le supplice de Kohlhaas, qui dans la nouvelle était une simple décapitation, devient dans le film écartèlement, massolage, supplice de la roue, etc., mais c'est dans la logique de son mouvement. P.B.

(1) A propos d'hémoglobine, la phrase godardienne sur la transformation dialectique de la quantité de sang en qualité de rouge commence à servir de justification à un peu trop de monde.

ARGENTINE

La Hora de los hornos (Fernando E. Solanas) 3.

Comme « La Hora de los hornos » est le premier film de l'histoire du cinéma à inclure dans sa composition ses conditions de tournage, de distribution, de lecture (« Tout spectateur est un lâche », F. Fanon, cité dans le film) et d'utilisation, autant prendre cette œuvre monumentale par cet aspect, certainement le plus neuf et le plus saillant.

Si le devoir d'un cinéaste révolutionnaire, c'est de faire des films révolutionnaires, qu'est-ce qu'un film révolutionnaire ? « La Hora de los hornos » y répond très précisément : 1° c'est un film de combat, c'est-à-dire un film délibérément inscrit dans la lutte révolutionnaire et dont l'objet est de servir d'arme aux militants ; 2° c'est un film qui détruit les formes sclérosées du cinéma bourgeois ; 3° les deux points précédents ne doivent pas être séparés, mais coïncider exactement : un film révolutionnaire détruit les formes du cinéma bourgeois parce qu'étant une œuvre de combat, il redéfinit nécessairement, par la pratique, ses conditions de tournage (liées au rythme et aux phases du combat), de distribution (faire pénétrer dans les masses le message révolutionnaire), de lecture (écriture destinée à détruire la position passive / individuelle du spectateur) et d'utilisation (le film n'est pas seulement texte, mais objet : en tant qu'objet, c'est une arme offensive). Insistons un peu sur l'utilisation : si le film est, autant qu'un texte, un objet, c'est doublement et contradictoirement : marchandise d'une part (« La Hora » est produit en régime capitaliste), arme d'autre part. De même donc, que les films d'Eisenstein, produits en régime socialiste, et diffusés largement, servaient à faire pénétrer le message du socialisme dans les masses, de même le film de Solanas se comporte comme le guevarisme ou la « CGT rebelle » dont il est l'expression politique : radical et clandestin. — P.B.

BRESIL

O bravo guerreiro (Gustavo Dahl) 4.
Tout le « cinema nôvo », on le sait, est (ou tâche d'être) engagement politique, cinéma de lutte : tel aussi est le thème du premier long métrage de Dahl.

Thème, justement : il s'agit moins d'un film directement militant que d'une réflexion sur les conditions, les modes, les difficultés de l'engagement et de l'action politique dans la si complexe, retorse et fuyante réalité brésilienne. Film d'intellectuel, donc, qui vise à l'analyse raisonnée des mêmes jeux d'alliances, compromis, excès et renoncements dont « Terre en transes » montrait le versant passionnel, délirant, spectaculaire. Un jeune et brillant politicien « radical », espoir de l'opposition, et qui est très lié aux syndicats et à la classe laborieuse, se laisse griser par les sirènes du pouvoir : promesses



David Hoffman : King Murray.

(qui ne seront pas tenues), miroitement à ses yeux d'une possibilité d' « action » réelle (vite barrée), lassitude devant « l'impuissance » de l'opposition, tout concourt à lui faire tenter l'alliance avec certains grands bourgeois au pouvoir, et très vite, manœuvre après manœuvre, par transactions sordides et discours hypocrites, c'est la récupération totale, l'échec de « l'entrisme ». Accablé, le héros fait son auto-critique publique, devant une assemblée d'ouvriers qui ne peuvent ni ne veulent le comprendre — et par là, dernière erreur, il fait le jeu de quelques provocateurs cherchant à discréditer ses amis de la direction du syndicat...

Le film se développe selon une double logique : d'une part celle du piège qui se referme sur le « guerillero » solitaire; de l'autre, celle du discours critique qui, à partir du constat de fonctionnement de ce piège, met en cause toute « action individuelle » comme étant entachée de romantisme, soumise au mythe bi-frons de la pureté/efficacité, empêtrée finalement dans des contradictions bourgeoises qui finissent par éclater (et là on doit remarquer que Dahl réussit où P.C. Saraceni, dans « Le Défi », échouait : donner une lecture théorique-critique de ces contradictions). Une telle ambition (se situer toujours au niveau de l'analyse théorique-critique des positions et praxis politiques) impose au plan formel clarté et rigueur, voire sécheresse : c'est par honnêteté que la démonstration, ici, n'est souvent elle-même que théorique ; critiquant toutes les facilités, le film les refuse pour lui-même, mais ne vaut que par la somme de ces refus. J.-L.C.

Cara a cara (Julio Bressane) 4.
La tendance naturelle est de se dire qu'il est inutile de sacrifier une heure et demie pour dix minutes (les dix dernières). Mais on a tort : les dix minutes en question ne tiendraient pas, si elles n'étaient précédées d'une heure et demie d'immobilité absolue et de silence, oui, littéralement d'immobilité et de silence, dont l'accumulation lente entraine enfin la violente explosion. Car il faut un certain culot et un pouvoir de jubilation assez exceptionnels pour infliger sciemment au spectateur une enfilade de plans-séquences de plusieurs minutes sur des couloirs lépreux, les pieds paralysés d'une vieille femme que son fils lave concienceusement, etc., quitte parfois à offrir un entracte — explicitement désigné comme une enclave dans le déroulement du film — où évoluent deux jolies filles. Et notre exaspération est soigneusement contrôlée par le rythme du film, puisqu'au moment où l'on n'en peut vraiment plus, se produit justement ce qui ne peut être conçu que comme la revanche du **spectateur** et la réalisation de son désir : éventrement de la mère par le fils, viol et meurtre à la fois de la minette inconsciente par l'amoureux transi (qui est le même) : on sort ravi. — P. B.

Jardim de guerra (Neville d'Almeida) 4.
Joël Barcelos traine dans une ville et parle avec ses amis, sa petite amie, etc. Par désœuvrement et peur, il est contraint à un trafic d'armes qui le

mène entre les mains d'une police (parallèle ou officielle ?). La dernière demi-heure du film consiste en la description des « méthodes d'interrogation » de celle-ci.
Avec l'ambition (pas seulement pour la fin) d'être un « Petit Soldat » brésilien, le film se retrouve plutôt du côté de « Joszef Katus », et un échelon en dessous. L'inachevé, l'inexpérience, noient le sujet dans une foule de digressions, par impuissance à dépasser le stade du brouillon. Toutes les intentions, tous les mouvements, sont brisés par incapacité de les mener à bout. Cette maladresse se retourne peut-être à l'avantage du film dans son dernier temps, en donnant aux scènes de question un caractère irréel probablement involontaire. En tout cas le film, aucunement antipathique ni déplaisant, n'accomplit jamais son double propos (ou avons-nous été trompés par des défenseurs abusifs ?) : parler 1° de politique et 2° du Brésil. — B.E.

A vida provisoria (Mauricio Gomes Leite) 4.
Dans une période de crise politique, un journaliste, Estêvâo, est chargé par un ministre progressiste de déjouer les manœuvres d'un ministre réactionnaire. Sa mission le conduit de Rio à Brasilia, via Belo Horizonte, et s'achève par un échec et par son assassinat. S'entremêle à cette intrigue une histoire d'amour (un échec aussi) assez peu nécessaire malgré la beauté de l'interprète (Dina Sfat). Tout comme le héros, le film porte en lui-même une part d'échec, due à l'ambition et à la diversité du propos (histoire d'amour, film politique, récit policier...) mais aussi à une imprécision dans le dessin des situations et des personnages, en partie nécessitée par la structure allusive (ou élusive) de l'intrigue, mais dont l'auteur s'accommode parfois trop bien (« Si Estêvâo reflète le discours vide d'une grande partie de la réalité brésilienne, ce n'est pas ma faute », dit la fiche de presse). Imprécision qui, dans les deux premières parties (Rio et Belo Horizonte) ruine quelque peu « le temps du film policier » que Gomes Leite revendique pour « La Vie provisoire ». Au demeurant, l'histoire est belle, qui infléchit le sens d'un récit en fonction de la symbolique d'une ville, et surtout la dernière partie (Brasilia), justement la plus franchement « policière », parce que la plus directe, livrée tout entière au temps de l'action (très belles séquences de la fille torturée, du tabassage au petit matin), donc à la fois précisément articulée et homogène (s'accordent enfin l'espace et le récit). C'est celle aussi où se dévoile un peu quelque chose de cette fameuse « réalité brésilienne » qui préoccupe tant les réalisateurs du Cinema Nôvo, et qu'ils s'ingénient pourtant à occulter par tous les moyens, scénario compliqué, situations abstraites, intrigue évanescente, etc. Ils objecteront évidemment, que, justement, la réalité brésilienne étant fort confuse... — P. B.

CANADA

Don't let the Angels Fall (George Kaczender) 2.
Sur le conflit de générations et l'aliénation bourgeoise, injustifiable mélo dont il faut pourtant sauver une ou deux séquences, en particulier celle de l'émission de T.V. dont le principe, à défaut du résultat, est intéressant : il s'agit d'une enquête, réalisée à partir d'une série de documents photographiques choisis pour leur haut degré de signifiance et de représentativité, quant à notre Epoque (petit Biafrais, portrait d'Einstein, bombe atomique, homme en flammes), la question posée à l'homme de la rue, n'étant pas « quel est le lien entre ces images? » mais « qu'est-ce qui manque ? » : ce qui est, au cinéma, la seule question de type philosophique que l'on puisse poser (puisque le langage apparait au défaut de l'image, cf. théories de Lyotard). — P.B.


Jim McBride : My Girlfriend's Wedding.

Le Viol d'une jeune fille douce (Gilles Carle) 4.
A la mode québecoise, mélange ou plutôt mixage de pseudo-direct et de pseudo-fiction, celle-ci s'essoufflant vite et reprenant élan à partir de celui-là. La volonté de plaire est certaine, et explique le ton général du film : d'un pastiche (de C.V., des westerns, etc.). Gentille satire de l'arriération des mœurs québécoises, inoffensif badinage, etc., le tout sans grand intérêt extra-muros, sauf tout ce qui touche à un certain Marocain débarqué un jour dans la chambre de la douce jeune fille, avec son monde dans sa petite valise, très haut et loin au-dessus des choses et du film, et reparti un autre jour, sans phrases ni drame. Les scènes où il dort, fait l'amour, mange et répond aux questions sur son pays (ou en pose sur le Québec), provoquent d'avec l'insignifiance ambiante quelques vertigineuses ruptures. — J.-L. C.

CUBA

La Première charge à la machette (M.O. Gomez) 4.
(Faisant suite à de nombreuses révoltes contre les abus de la colonisation espagnole, la première grande guerre de libération de Cuba commença en 1868, pour se terminer, dix ans plus tard, par un échec. La guerre reprendra en 1895, jusqu'à l'établissement, en 1902, quatre ans après l'intervention américaine, d'une République cubaine, étroitement liée aux Etats-Unis.)
Le film de Gomez raconte comment cette guerre de dix ans — une des plus longues et des plus sanglantes qu'ait connues l'Amérique — commença par le cruel épisode d'une charge à la « machete » : contrevenant à tous les « usages de la guerre », les insurgés se servirent contre les soldats espagnols du même sabre large et affuté dont ils abattaient chaque jour lianes et cannes à sucre. Episode, il va sans dire, de boucherie **immontrable,** ce qui explique d'abord — plus que toute hypothèse d'un maniérisme et d'afféteries dans la démarche de Gomez — le curieux parti pris photographique du film : tirage violemment contrasté qui rend l'image presque illisible, surtout dans les plans de bataille où l'écran n'est plus le lieu que d'une violente agitation graphique.
D'autre part le film est fait comme une sorte de reportage de cinéma-direct (avec interviews et caméra à la main) sur des événements vieux d'un siècle. D'où naissance d'une fiction, non du film, mais dérivée de lui, qui serait la conservation même du document, plus abîmé, et pour cause, que les plus mauvaises copies de Griffith. Principe qui resterait assez primaire, et peu susceptible de soutenir la durée d'un long métrage, si Gomez n'avait réussi à étayer de cet artifice (le tremblé, la bougeotte du direct) quelques scènes où passe très fortement l'impression de l'histoire « saisie ». — S.P.

DANEMARK

L'Homme qui pensait des choses (Jens Ravn) 2.
L'argument (un homme peut créer des choses par la pensée) est digne de Borges / Casares. Malheureusement, il est développé à la manière de Wiene / Siodmak (« Caligari » + « Cerveau du Nabab »), c'est-à-dire dans l'infantilisme métaphysique. Au niveau de l'image, cela donne ceci : le monde des entités « fausses » (achevées, trop achevées, satisfaites) créé par le surhomme Steinmetz est traité en oppositions violentes de noir et de blanc. L'homme « vrai » et le monde « vrai » (incertains, existentiels : les deux catégories « faux » et « vrai » recoupent assez bien celles, respectivement, de l'en-soi et du pour-soi sartrien), représentés par le chirurgien Max Holst baignent au contraire dans l'angoisse et dans les diverses

nuances du gris. Comme le noir/blanc attire visiblement beaucoup plus le metteur en scène et l'opérateur, on peut ranger sans difficulté le film dans la première catégorie, d'autant que la solennité légèrement mégalomaniaque de la réalisation se rapproche assez de celle du personnage du surhomme. P.B.

Le Joujou chéri (Gabriel Axel) 4 : voir Moullet.

ESPAGNE

Nocturne 29 (Pedro Portabella) 1.
« Nocturne 29 » est une épure ; selon la définition du Petit Larousse : « Dessin (image) à une échelle donnée (le cinéma), qui représente, sur un ou plusieurs plans (réaliste, onirique, surréaliste), l'ensemble des projections (états d'esprit, mœurs, aspirations) de diverses parties d'une figure à trois dimensions (la bourgeoisie espagnole). » Par ailleurs il y est rajouté : « Dessin achevé, par opposition à croquis », et en effet Pedro Portabella voit les choses d'une façon profonde et réfléchie et nous en livre une image subjective (engagée) mais complète, où l'on voit que jamais il n'est dépassé par son propos. Le cinéma de Portabella procède par épuration, le son est décanté de tous ses artifices pour ne retenir que l'essentiel et devenir unitaire, et l'image, presque orthochromatique, libérée de toutes ses traditions hollywoodiennes de photo « à effet » pour devenir simple et d'une neutralité apparente (car cette volonté de neutralité est en fait un style très accompli) ; de plus, il s'organise en scènes de longueurs variées tournant chacune autour d'une idée qui est développée de façon explicite (les clubs, hauts lieux du lieu commun) ou imagée (l'homme aveugle devant la fascisation enlève ses yeux de verre devant un défilé militaire à la télévision). Le film est alors l'orchestration de ces trois unités fondamentales : Thème, Image, Son ; selon les rapports : **image-son** (scène où deux personnages ne pouvant communiquer sont montrés séparés par une haie de buissons et où leurs tentatives d'approche se font dans l'absence de son répertoriable, marque un malaise) ; **image-thème** (le capitaliste de profil, un cigare aux lèvres — la cheminée d'usine qui, par un mouvement tournant de la caméra, se place horizontalement dans le cadre — le cigare qui explose à la figure de son fumeur) ; **son-thème** (l'amour fou (hippy) : désir ardent mais insensé pour la protagoniste bourgeoise, montré avec un bruit de projecteur : c'est du cinéma). Ces trois unités de base jointes forment de nouvelles unités : les scènes qui s'harmonisent entre elles non pas par des raccords de lieux, de personnage ou de fiction, mais par des rapports de surface (d'idéologie) comme les pierres sont empilées les unes sur les autres pour former un mur.


Charles L. Bitsch · Le Dernier Homme.

On retrouve dans « Nocturne 29 » (réalisé par le producteur de « Viridiana ») la même source d'inspiration que dans « L'Age d'or », non pas seulement par une similitude de sujet mais aussi parce que l'approche est la même : un surréalisme efficient, non pas une attitude intellectuelle mais une tradition (une aptitude) populaire espagnole. Ainsi la lecture du film peut se faire, inutile, au niveau symbolique, ou efficace, à l'appréhension directe où les images ne figurent rien d'autre que ce qu'elles sont. — L.B.

ETATS-UNIS

The Appointment (Sidney Lumet) 2 : voir Moullet.

Easy Rider (Dennis Hopper) 2.
Film d'acteur (d'acteurs : Dennis Hopper et Peter Fonda, ce dernier coscénariste), donc film sur l'exhibitionnisme et la représentation, et sur la mise à l'écart de ces catégories inacceptables quand assumées hors d'un contexte social. Mais rien de la complaisance habituelle (qui fait d'ailleurs souvent leur prix) des premiers films d'acteurs, sinon dans les moments les moins contrôlés : quelques mouvements d'appareil tapageurs au début, une séquence psychédélique, ratée comme une telle séquence ne peut qu'être (fish-eye et narcissisme par personne interposée, le cinéaste jouant sur les obsessions personnelles du coscénariste, et tous deux en étant les protagonistes). Ceci admis, qui a suffi à scandaliser les Hollywoodiens cannois, confondant désormais classicisme et pauvreté d'expression, sérénité et routine, il s'agit d'un des films les plus forts sur l'Amérique qui soient parvenus de la côte Ouest. Le propos de description lucide, sans thèse sous-jacente, mais qui assume à la fois passé, tradition, background, éloigne « Easy Rider » à la fois des jeunes cinéastes des « majors », soucieux de grands sujets libéraux, et de ceux de la côte Est, généralement perdus dans le direct ou l'underground, dont jusqu'aux tentations sont évitées ici. Ceci exemplifié dans la première partie du film, avec la nostalgie du personnage de Fonda pour l'isolement magnifique, spectaculaire justement, d'une communauté parahipppy ; non loin de là, les cinéastes — et nous — découvrons, avec une halte chez un fermier (que Hopper a logiquement fait jouer par le seul « second plan » hollywoodien du film), que celle-ci n'était qu'une répétition ajournée d'un retour à la terre **christian scientist** et vidorien.

Le film, assez proche en cela des deux westerns de Hellman, est un point de vue réaliste et sans espoir sur un certain nombre de mythes américains, que cette contradiction nourrit, mais sans l'humanisme contemplatif de la plupart des tentatives similaires. La course des personnages, depuis la Californie vers les profondeurs du Sud, montre ce dernier débarrassé de son bric-à-brac mythologique cormano-faulknérien (sans que soit cependant récusé le recours à d'autres dimensions, par exemple psychanalytique), et rendu à son abjection sans pittoresque, à son fascisme quotidien, sans les appâts du tragique.

Pour avoir tiré son aimable excentricité hors de sa ville natale, un avocat alcoolique (extraordinaire performance de Jack Nicholson), qui a suivi les deux héros, est massacré à coups de barres de fer. Ayant constaté les impasses où mène leur recherche (philosophie de la nature, coexistence avec ou intégration dans l'Establishment, régression infantile), ceux-ci se font enfin abattre par deux camionneurs abrutis. La dernière réplique est : « We're there now » (On y est, on est arrivés, c'est fini). Cette fin, admirable, est l'exact contraire de celle de « You Only Live Once » : ce n'est plus le tragique du destin, mais une violence naturelle et coutumière, qui élimine tout ce qui sort de la norme. — B.E.

Head (Bob Rafelson) 4 : voir Moullet.

The Illiac Passion (Gregory Markopoulos) 4.

« The Illiac Passion » consiste en diverses scènes contenant chacune une signification (?) vaguement mythique et érotique (pédé), fragmentées ou démultipliées en plans relativement courts pendant deux bonnes heures, au rythme (là encore un point d'interrogation) d'une bande sonore composée uniquement de mots isolés, prononcés d'une voix morne et répétés quatre ou cinq fois de suite, afin que le spectateur abruti puisse s'imprégner de l'horreur vraiment abjecte de l'image (couleurs, gestes, corps, visages, tout). Comme Markopoulos ne donne jamais dans la pornographie, c'est-à-dire au moins la violence brute de l'image, on obtient un film à la fois vide et immobile. Et c'est, hélas, presque fascinant. — P.B.

In the Year of the Pig (Emile De Antonio) 3.

Alors que le procès de l'Armée U.S. contre Joseph McCarthy (décrit 8 ans plus tard dans le premier film de De Antonio) avait pratiquement arrêté la vie des Etats-Unis, pour la première fois suspendus à la télévision, la guerre du Vietnam n'est plus depuis longtemps qu'un spectacle comme un autre (« They cover the war so nicely », disait déjà le personnage de « In the Country »). Dans ses films, De Antonio saisit ce caractère particulier de la vie politique américaine : que le spectacle en est le fondement (ceci sans commune mesure avec les platitudes sur la « société du spectacle » de ce côté de l'Atlantique). McCarthy avait été renversé, non par le libéralisme, mais par une image (le juge Welch) infiniment plus séduisante que lui ; l'assassinat de Kennedy est révélé en creux par quelques-uns des artifices de l'immense mise en scène qui l'entoura. L'accoutumance qui caractérise l'attitude des U.S.A. devant la guerre du Vietnam, leur troisième grand fait historique depuis le New Deal, fait de « In the Year of the Pig » une conclusion logique à la trilogie de De Antonio.

Le malentendu consiste à y voir le premier dossier sur la guerre, alors que son ambition n'est pas l'exhaustivité, mais une histoire de la conscience américaine devant l'événement : d'où les réponses faussement simplistes proposées (de LeMay à Johnson, y avait-il plus subtil à trouver ?). Autre malentendu, croire le film destiné à l'appréciation d'un public particulier. C'est confondre son sujet et ses spectateurs. Le film, bien sûr, est un discours par lui-même (les rapports de sa dramaturgie avec le cinéma américain classique pourraient d'ailleurs être étudiés) ; il ne s'agissait pas de faire de chaque image une traduction visuelle des mots d'un livre possible sur le même sujet. Alors que « Point of Order » traitait d'un matériel mort, rejeté dans le passé, qu'il fallait faire revivre et traiter dramatiquement, et que « Rush to Judgment » au contraire avait « un but activiste précis », une nécessité plus immédiate, avec « In the Year of the Pig », De Antonio doit tenir compte de ces deux qualités divergentes du matériel. Tout le film consiste en cette confrontation d'éléments discordants : guerre française/guerre américaine, passé/actualité (fin 68), parole/image, mensonges/faits. Le film n'est donc pas une œuvre ouverte : on ne pourrait pas, comme dans le cas de « La Hora de los hornos », lui ajouter une postface ou y intercaler une discussion (cette possibilité n'est pas ignorée par l'auteur, qui pensait à inclure dans son film précédent dix minutes de réponse des membres de la commission Warren à tout endroit désigné par ceux-ci — cf. Mark Lane in interview de Film Comment, automne-hiver 67). Parce qu'ici c'est la dramaturgie qui crée l'interprétation des faits : « In the Year of the Pig » est un film de montage hautement conscient de ses moyens. William Burroughs dit dans une interview récente que le fait de « découper et réarranger les mots (ou les images) (...) brise le système de contrôle (de l'Establishment) ». Le point de vue bazinien de Moullet écrivant (« Cahiers » no 156) que l'intérêt de « Point of Order » « provient moins du document, légèrement orienté, que de la passionnante dialectique des procès », ignorait justement que dans ce cas, dialectique et orientation des documents ne faisaient qu'un. Il s'agit bien ici d' « entraîner le spectateur dans le cours d'un processus de production du sens ». Et surtout de reconnaître à ce processus sa fonction intrinsèquement subversive. — B.E.

King, Murray (David Hoffman) 3.

Comment la part d'aléatoire présente dans toute entreprise de cinéma direct n'est pas éliminable, ni réductible à son énoncé théorique. Le principe de Hoffman : puisque la présence de la caméra change ce que je filme, il me suffira de filmer ma caméra pour ne plus fausser ce qui est filmé. Problème que beaucoup s'étaient posés avant ou avec lui ; le seul toutefois à l'avoir résolu reste James McBride, avec le film le plus écrit et interprété qui soit (« David Holzman's Diary »). L'erreur de Hoffman — si erreur il y a ; disons tout de suite que « King, Murray » est un film réussi dans les limites ambitieuses qu'il s'est assignées, extrêmement réjouissant à regarder, très terrifiant aussi, « un film qui nous en dit long sur l'Amérique » et ainsi de suite ; donc, pour rendre compte d'une insatisfaction toute personnelle — l'erreur de Hoffman a été de prendre pour pivot et sujet du film un grand acteur naturel, un exhibitionniste génialement et professionnellement (un des trois ou quatre plus gros agents d'assurances des States) histrionique. A partir de là, l'improvisation suscitée ou contrôlée, la constante et routinière dénonciation de la présence de la caméra (« le style de Hoffman a toujours voulu que les cinéastes soient une part active du film », nous apprend sa biographie), se réduisent à une coquetterie hors de propos destinée à raviver les banalités sur l'objectivité et les limites du direct ; cependant que la plupart des questions portant à conséquence (à l'intérieur, et non autour, du film) ne sont jamais posées. Et c'est après coup qu'apparaît la plus intéressante, celle des rapports entre le cinéaste, le producteur et le protagoniste : chacun plus soucieux que l'autre d'additionner les sécurités, les dénégations anticipées à toute objection possible, les garanties de toujours retomber sur ses pieds. Ils y parviennent tous trois avec un égal bonheur : verdict de « non-coupable » dans chaque cas. En cela le film, immanquablement, frappe, et plus en profondeur qu'on (nous, et ses auteurs) ne le voudrait. — B.E.


Diourka Medvedczky : Paul.

My Girlfriend's Wedding (Jim McBride) 3.

La petite amie du cinéaste va se marier avec un autre (pour de très sérieuses raisons de commodité : nationalité à changer), et son amant, le cinéaste, est témoin du mariage : doublement témoin, le filmant et y tenant le rôle de témoin. On pourrait croire d'abord à quelque suite du « journal intime » du cinéaste, inauguré — par personnage interposé — avec « David Holzman's Diary » ; mais si McBride continue de « se » filmer, c'est plus encore que dans son premier film au style indirect qu'il le fait, sans user du « je ». **Sa** caméra filme **sa** petite amie, **ses** amis, et **lui** avec eux, quand il n'est pas avec elle (la caméra). Il s'agit donc d'un cinéma **du possessif** (ce que souligne le « my » du titre), où curieusement l'abondance des liens de possession entraîne une attributs de ce cinéaste ; l'ambiguïté du rôle et de la place de celui-ci dans et pour celui-là se retrouvant à d'autres niveaux : plus de frontière (ou brouillée) entre complicité et indiscrétion (séquence de l'interview de la petite amie qui dit au film ce que le cinéaste sans doute savait déjà, mais qui le dit comme pour la première fois, parce qu'il s'agit du film, justement), gravité et fantaisie, etc. Ce brouillage systématiquement conduit à d'autres effets : technique (16 synchrone) et situations (« vraie » petite amie, « vrai » mariage, et aussi « vrai » cinéaste) relèvent du cinéma direct ; mais leur produit, de la fiction souvent la plus délirante : la « confession » se fait **jeu,** et à ce jeu, en ce jeu, la vérité **est** fiction, l'une en l'autre intimement et naturellement résolues. Une nouvelle dimension du cinéma direct ainsi se



Eric Rohmer . Ma nuit chez Maud

sorte de dépossession du « je » du possesseur de tous les éléments du film (et du film lui-même) : un éparpillement de « l'auteur ». C'est la question de la **place** de cet auteur (du cinéaste) par rapport au film que le film pose. Entre cinéaste et film, cinéaste et caméra, cinéaste et petite amie (et entre caméra et petite amie, forcément) s'établissent des relations assez complexes, et changeantes, relations **filmiques** puisqu'aussi bien elles sont toute la matière (et les modes d'être de cette matière) du film. Le film « raconte » (ou **confesse,** puisqu'il y a dévoilement d'un secret) les rapports, entre eux et avec lui, de ceux qui le font. Et cela, sans passer par le subterfuge classique du « film dans le film » : le film est **d'emblée** dans le film puisque le cinéaste y est, même si justement sa situation y est ambiguë, ni tout à fait dedans (personnage), ni tout à fait dehors (metteur en scène). Ce n'est donc plus le cinéaste qui se raconte à travers le film, mais bien plutôt le film qui se parle à travers et **son** cinéaste et les définit (non la moins paradoxale, ni la moins riche) : **ludique.** (A signaler encore : 1) la très belle photo couleur 16 ; 2) le jeu très maîtrisé sur les durées des scènes, très brèves ou très longues, savamment alternées (jusqu'à l'éclatement final de flashes : montage court auprès duquel ceux habituels de l'underground semblent bien laborieux) ; 3) la bande sonore). — J.-L. C.

Slaves (Herbert J. Biberman) 2 : voir Moullet.

FINLANDE

Le Temps des roses (Risto Jarva) 4.

Ceci est le troisième film de Risto Jarva, après « Jeux de hasards » (Cahiers 182) et « Journal d'un ouvrier » (Cahiers 200), le plus remarquable. On y voyait, toutes analyses s'imbriquant, se démonter et se remonter (d'où le rôle capital du montage), tout un mécanisme, toute une société, de causes à effet et diverses résonances.

Jarva va vouloir, dans ce « Temps des roses », pousser encore plus loin, ajoutant à son propos beaucoup d'ambitions, d'idées et de difficultés nouvelles. Il va s'agir de dépeindre notre société à travers une autre, en même temps que cette autre à travers la nôtre. Très précisément : dans un univers aseptisé de 1980 et quelques, où tous problèmes sont censés être résolus, enfermé dans l'univers sous cloche du monde très particulier de l'information (mais sous lequel on sent fermenter une très étrange grève), un homme du spectacle (très intégré à cette société), va vouloir reconstituer pour et par la caméra, à travers une jeune actrice, la vie d'une paumée de 1968 qui fut, représentative de notre aliénation, modèle et starlette, et qui en mourut.

Or ici aussi, une autre aliénation fonctionnant (et l'affrontement aussi violent que feutré entre les asservis et les révoltés — liquidation du meneur) deux morts parallèles vont s'ensuivre.

On vérifie, d'une part, que les ambitions de Jarva affirment leur registre (lequel, analytique et thématique, se situe un peu du côté d'Allio et de Resnais), d'autre part qu'elles défaillent ici quelque peu dans la mesure où il n'était pas possible ici de tout également embrasser — et du fait que, tout bêtement, on bute dès le début sur les inévitables pépins de la crédibilité au et du futur. Reste remarquable comme première tentative de pure « social-fiction ». — M.D.

FRANCE

Acéphale (Patrick Deval) 1.

Si le titre du film de Patrick Deval et son propos renvoient directement à l'œuvre de G. Bataille (Acéphale : titre de la revue tiré du projet même de coupure « car le principe de la tête est réduction à l'unité, **réduction** du monde à Dieu »), la difficulté venait justement de l'impossibilité de traiter comme **thèmes** les propositions de Bataille (centrées sur l'expérience) sous peine d'ouvrir le film à une lecture « en profondeur », à une épaisseur du sens, ce qui constituerait un évident contresens dans la mesure où l'accession au « non-savoir » implique au contraire une table rase décisive des modes intellectuels acquis de perception. Ce que Deval s'attache donc à retrouver avant tout, c'est un **cheminement :** perdre le sens dans une **interrogation négative** du cinéma. La postulation générale vers la négativité n'étant ici que le produit d'une expérimentation particulière : celle des techniques filmiques de négativité. (Remarquons que la négativité en question n'est pas le refus global de la positivité de la dimension filmique même, en tant que dimension « culturelle », annexée par l'idéologie dominante, ce qui est le cas dans « Nocturne 29 » ; elle n'est que la restitution progressive au néant d'un champ intellectif). Ces techniques sont les suivantes : refus d'un syntagme continu, d'un montage intellectif, itérations, uti-

lisation de la durée et de l'immobilité comme facteurs d'effacement, tautologie de l'image et de la parole... Ce qui « reste », c'est la trace du gommage, une création se donnant comme soumise d'avance à l'effacement, c'est-à-dire un film **résiduel.** — P. K.

Le Cinématographe (Michel Baulez) 1. Fait de quelques plans variant entre une et douze minutes, « Le Cinématographe » rend compte des interrogations d'un cinéphile devant les possibilités du cinéma à tous ses niveaux : rapports image-son (image + son, image - son, son - image), spectacle-spectateur, auteur-acteur, individu-personnage. Ainsi le film n'est plus un objet qui doit être digéré par les spectateurs mais un sujet qui n'existe qu'en fonction des réactions qu'il provoque ; à la limite « Muriel » projeté devant une salle vide est un film qui existe alors que « Le Cinématographe » projeté devant moins de dix personnes ne veut rien dire, car la plupart de ses plans sont faits pour provoquer une réaction de la salle ; un plan de six minutes d'une rue où il ne se passe rien doit engendrer le chahut, une minute d'entracte pendant laquelle du noir défile sur l'écran est faite pour que les gens aillent aux toilettes, et plusieurs minutes sur une suite de Bach pour que l'on allume des cigarettes, que l'on cesse de regarder l'écran pour écouter. « Le Cinématographe », c'est l'adaptation à l'écran d'un manuel de l'IDHEC sur la « grammaire du cinéma », mais là où il est dit : « on ne doit pas faire durer un plan au-delà de son seuil de lisibilité », Baulez le fait durer quinze fois plus et ce plan devient « le plan le plus mortel de l'histoire du cinéma ».
Donc il n'y a plus aucun impératif technique, et si Baulez fait telle sorte de raccord répertoriée dans le manuel comme « à ne pas faire », le fait qu'il soit fait nie l'existence de ces règles (le film existe). Michel Baulez, à Hyères, se faisait passer pour un élève de l'IDHEC, ce n'est pas vrai mais assez subtil puisque « Le Cinématographe », c'est l'IDHEC.

P.S. C'était une provocation que de présenter dans un festival un film qui niait le « cinéma de festival », mais que doit-on penser de l'attitude d'un jury qui le couronne (mention spéciale) : incompréhension ou sur-provocation ?

L. B.

Le Dernier Homme (Charles L. Bitsch) 1. Le titre définit le thème, souvent illustré par le cinéma américain : la fin du monde, vue à travers les derniers (ou ceux qui pensent être les derniers) survivants, et résolue en conflit psychologique entre ceux-ci. La plupart des auteurs, comme s'ils ne pouvaient supporter la pensée de voir le monde finir, chargent leurs personnages des principales philosophies contradictoires ; le film s'apparente alors aux films de petits groupes, bateaux de sauvetage et autres patrouilles égarées, et l'intrigue se réduit à illustrer une parabole. Le premier mérite, évident et indéniable, de Bitsch, est de refuser complètement ce type de développement, caractéristique d'une génération de scénaristes américains. Les personnages ne parlent que pour eux-mêmes, ne sont pas emblématiques ni symboliques. A aucun moment le reste du monde n'est oublié — même si l'idée d'un voyage à la recherche d'autres survivants probables n'est jamais envisagée, à juste titre. Corollaire : les explications (fanta-) scientifiques, qui élevaient le débat et préparaient une conclusion idéaliste, n'existent plus ici. Toutes connotations avec une tradition (la science-fiction ou le fantastique ne naissent pas en général de notre imagination, mais de nos souvenirs de lecture), celle-ci complètement assumée pour le cadre et la trame, sont soigneusement gommées dès le tournage. (Ceci ne va pas sans


Paule Sengissen : Les Yeux de l'été.

quelques dérapages : le protagoniste était-il dès l'abord conçu comme antipathique ou odieux ?) Le film ne force jamais l'adhésion à son cheminement, linéaire, sans entrelacs dramatique ni pseudo-neutralité de chronique. Que Bitsch présente la science-fiction comme n'en étant pas, montre l'extraordinaire de façon quotidienne, serait déjà louable, pour la démarche de re-vision que cela exige. Mais surtout, ce film en apparence sage et mesuré tire toutes les conséquences du propos fixé ; le balancement extraordinaire-quotidien ne reste pas un artifice dramatique, mais détermine un nouveau point de vue, adhérant à celui des personnages. Au lieu d'imposer de l'extérieur des carcans dramatiques sur une situation de base impliquant justement la libération totale des contraintes de la société, la progression est surtout physique, à la suite des trois personnages (les maladresses des acteurs se retournent ainsi en fin de compte à leur avantage). En cela l'austérité du film rejoint les sujets lubitschiens des courts métrages de Bitsch, fondés eux aussi (« Cher baiser ») sur des oppositions triangulaires, la contingence des situations, et des caractères donnés comme moralement égaux. Mais le charme et l'apparente tendresse de ceux-ci sont ici retournés : la fausse douceur de la description (personnages féminins attirants, portrait en creux de la province), loin de nuire au propos du film, débouche logiquement sur les conséquences de cette raréfaction, et par une sorte de psychologie naturelle aboutit à une présentation des excès, cruautés ou perversions nés de la disparition soudaine de la civilisation. — B.E.

Le Joueur de quilles (Jean-Pierre Lajournade) 1.
Déroutant film qui, par son mutisme et son ironie, parvient à s'imposer sans que l'on y prenne garde. Film pari, et ce à plus d'un titre : pari de la bande-son qui, se refusant à toute organisation réaliste, se crée à partir d'une mise en présence de fréquences de base — pari du scénario, délibérément a-narratif, bousculé à chaque détour par des signes faussement métaphoriques — pari aussi au niveau des déplacements des personnages, sans cesse reproduits jusqu'à l'intolérable (mais ce qui est intolérable c'est le cinéma lui-même, et non le fait de vouloir profiter de son pouvoir de fascination — cf. Baulez) — pari enfin (mais celui-ci plus « traditionnel ») au niveau de la durée des plans.
Mais il est un aspect du film qui, au sein du fatras qu'il constitue, s'impose davantage que tout le reste : l'imperturbabilité de la démarche de Lajournade, imperturbabilité qui, en plus de l'efficacité (relative) qu'elle introduit, implique une notion d'ironie et d'humour assez curieuse. « Le Joueur de quilles » n'est pas un film important, mais c'est un film dont le fonctionnement est trop particulier pour pouvoir être passé sous silence, fonctionnement qui **force** l'attention. — P.L.

Ma nuit chez Maud (Eric Rohmer) 2.

Il est difficile de parler de « Ma nuit chez Maud », et surtout d'en parler brièvement, tant sa texture est serrée, sa trame complexe et subtile. Disons, pour aller vite, que c'est un film sur le hasard, et sur la double négation mathématique et religieuse (probabilité et évidence), l' « exemple » donné obéissant au principe des « Contes moraux » : le narrateur, amoureux d'une fille n° 1, est attiré un moment par une fille n° 2, mais revient en fin de compte à la première. Le récit est cependant ici nettement plus complexe que celui de « La Collectionneuse », et l'essentiel s'en déroule en dehors du film — lequel ne saisit que certains points d'intersection, certaines lignes directrices, les divers « hasards » dessinant la structure de l'histoire (quadruple : Vidal-Maud, Jean-Louis-Maud, Jean-Louis-Françoise, Françoise-mari de

Maud). La discrétion ou la profondeur du ton viennent de ce que le film ne montre jamais les phases ou les étapes — qui relèvent de la description —, mais les mouvements, les directions — qui relèvent de l'écriture. Ecriture remarquablement doublée et soutenue d'une mise en scène (sens théâtral) du discours : Clermont-Ferrand, l'hiver, la neige, tout contribue à donner à la parole des protagonistes son poids et sa résonance : car Rohmer continue dans la voie « dix-huitièmiste » où l'amour est lié au discours ; « conte moral » dont la morale véritable ne se laisse pas trop évidemment saisir, mais lire à travers un jeu de références (lié à la réflexion sur l'échec, le ratage amoureux, qui semble servir de support aux « Contes », cf. : « La Collectionneuse », mais s'inscrit peut-être dans une problématique plus large dont « Le Signe du Lion » livrerait la clé). — P.B.

Paris n'existe pas (Robert Benayoun) 3.

Un peintre traverse une crise d'inspiration. Celle-ci se répercute sur sa vie sentimentale, mais elle a pour effet (?) paradoxal de lui rendre visible certaines séquences du passé et quelques-unes de l'avenir immédiat. « Hallucination temporelle » qui a lieu selon trois modes : 1) images d'un passé relativement ancien (essentiellement l'hallucination de Monique Lejeune) ; 2) perception d'un temps « accéléré » (les objets se déplaçant sous les yeux de Leduc par exemple) ; 3) flashes de l'avenir immédiat (le plus souvent sous les espèces d'un bris d'objet).

A aucun moment l'irruption de ce pouvoir fantastique n'est justifiée ou discutée dans le récit, au contraire de films comme « Berkeley Square » ou « Le Testament d'Orphée », par exemple (auxquels celui-ci emprunte davantage qu'à Resnais ou Marker). Est-ce parce que Benayoun a voulu éviter la métaphysique, comme le pense Gérard Legrand ? Mais alors pourquoi choisir un sujet spécifiquement métaphysique, l'introduire de façon métaphysique (la séquence-exposé sur la relativité du Temps, qui ouvre le film) et le traiter de la manière la plus métaphysique qui soit, en faisant jouer le réalisme visuel ? Il en résulte une impression de gratuité, qui va s'accentuant : rarement un film sur le temps a autant négligé le temps du film. Ainsi, aucun jeu articulé de différences ne peut nous permettre de saisir une progression dans l'hallucination ; il est en particulier impossible de s'intéresser à « l'intervention » de Monique Lejeune dans les rapports de Leduc et Danièle Gaubert, tant ceux-ci sont flous et inconsistants.

De même, on ne saura jamais dans quelle mesure Leduc peut être affecté par les images qu'il perçoit, car elles sont données non pas au plan de l'objectivité mais de la **neutralité** du regard. Quitte à jouer le jeu du réalisme narratif, il aurait fallu qu'un peu d'angoisse ou de trouble chez Leduc nous aidât à croire à ce trop facile et trop lacunaire voyage dans le temps. — P.B.

Paul (Diourka Medvedczky) 1.

Après un début relatant les déambulations citadines de son héros, Diourka Medvedczky, dans un rapport d'opposition avec cette première partie, filme (crée) une société « hippysante » de végétariens monastiques et nocturnes, et le film de jovial et gai devient mystique et pur. Le regard, de frondeur, devient contemplatif, et les situations ne sont plus schématiques, mais au contraire décrites avec émotion et retenue.

La mise en scène (cadrage, direction d'acteurs, montage), qui dans la première partie porte critique par une distanciation et un rythme extérieur à ce qui est montré (scène chez les notables avec la bonne espagnole), dans la deuxième partie marque l'adhésion de Medvedczky à son sujet, par le respect du rythme interne et le regard enivré et enivrant (beauté de la photo, des cadrages) qu'il porte sur ses personnages et leur mode de vie.

Medvedczky est sculpteur et son film est tactile. Les éléments, les objets sont filmés pour leur consistance au toucher, de même que les mouvements sont commandés pour leur mise en rapport avec les surfaces (cf. la scène où Kalfon, dans la cuve, se met à tourner, la caméra le suivant, parce que ce cylindre, pour en avoir la perception, il faut en suivre la surface). Le son (très peu de dialogues) recréé, toujours très simple, contribue à donner de la matérialité aux choses (feuillages, eau, etc.).

« Paul », pour ces raisons, est sans doute le seul vrai film en relief de l'histoire du cinéma. — L.B.

Wheel of Ashes (Peter Emanuel Goldman) 4.

Au retour du dernier Venise, les « Cahiers » oublièrent, dans un compte rendu pourtant copieux, de parler de « Wheel of Ashes » ; acte manqué ? — sans doute, et d'autant plus significatif que largement collectif : nul de nous qui, de ce film, ne fut atteint « jusqu'au cœur ». Comment, dès lors, l'oublier, dira-t-on ? Mais : comment en parler ? « Wheel of Ashes » semble appeler toutes les démissions critiques ; non tant qu'il soit impossible à son propos d'éviter le recours à tout vocabulaire (à tout concept) mystique ou simplement spiritualiste : la fascination du bouddhisme, via Shri Aurobindo, les Beatles, Stockhausen et quelques autres, est devenue chose assez accoutumée pour qu'on n'y achoppe plus. Si le cinéma que pratique Goldman est essentiellement provocant, c'est (un peu comme « Joszef Katus » l'était par une certaine viscéralité), par la simplicité (la « pauvreté en esprit ») des moyens qu'il met en jeu. Cinéma fondamentalement étrange, comble conjoint d'extrême vérité de la description (le premier film peut-être à donner un sentiment juste de certains quartiers de Paris : Saint-Germain, les Halles, les boulevards entre République et Bastille — et surtout certain micro-milieu oscillant entre la place Saint-Michel et « Shakespeare & Co ») et d'extrême « intériorité » (quel autre mot, pour cette méditation sur la « chair », y compris toutes connotations mystiques, physiques, voire littéraires).

Et si le silence persiste autour de ce film — à présent, de surcroît, censuré — c'est bien, entre autres, parce qu'il oblige la critique à s'avouer sa limite : son incapacité à tordre définitivement le cou à l'ineffable. Il faudra donc y revenir. — J.A.



Elek Judit : La Dame de Constantinople.

Les Yeux de l'été (Paule Sengissen) 1. Organiser une fiction (situations données, dialogues préconçus, etc.) en l'ancrant profondément dans la réalité (spontanéité, aléas, etc.) pour qu'elle en semble non pas le miroir, mais l'essence, c'est ce que fait Paule Sengissen en faisant du « Cinéma-Vérité », mais non pas un cinéma filmant une vérité, mais une vérité n'existant que dans le cinéma, la caméra étant le point de cristallisation de la fiction et de la réalité. Donc un cinéma fragile à la merci d'un basculement dans l'un (fiction) ou l'autre (réalité) camp, chose qu'évite sans cesse « Les Yeux de l'été » par la justesse avec laquelle les plans sont coupés, répondant non pas à une nécessité de rythme mais à une volonté d'atteindre le paroxysme d'une situation, sans que celle-ci soit récupérée par l'une ou l'autre tendance.—L.B.



Barbet Schroeder : More.

GRANDE-BRETAGNE

If (Lindsay Anderson) 2 : voir Moullet.

Isadora (Karel Reisz) 2 : voir Moullet.

Negatives (Peter Medak) 4 : voir Moullet.

HONGRIE

Ah ! Ça ira ! (Jancso Miklos) 2 : voir Moullet.

La Dame de Constantinople (Elek Judit) 3.

(Voir Michel Delahaye : « L'insaisissable cinéma hongrois », 212/46).

Il s'agit d'une série de variations sur l'immobilité (mais non l'immobilisme, puisqu'il y a de la part de la « vieille dame » désir et besoin de mouvement, de changement, fût-ce dans le sens d'un retour vers le domaine des souvenirs de jeunesse). Autour de la vieille dame passent et repassent gens, phrases, images, mémoires, lieux, objets : elle est comme une île au milieu des courants, d'autant plus fixe, immobile, qu'agitation et mouvements la cernent plus. Ainsi l'immobilité est-elle d'abord rendue par un effet de mobilité du contexte ; mais de ces mouvements mêmes (culminant dans la scène centrale du film, celle de la « réception ») se dégage en un second temps, et du fait de leur accumulation, la nature répétitive : c'est la notion de recommencement (et donc de vanité) et celle d'identité (et donc d'éternité) qui pointent à travers les marches et démarches que la dame entreprend ou que l'on mène vers elle : le déménagement devient emménagement, ce qui part de là revient ici, etc. L'appartement change, la vie ne change pas, puisque d'un lieu à l'autre sont transférés tous les signes de cette vie (objets, souvenirs, etc.) qui n'est plus, justement, que la faculté de projeter sur et à partir de ces signes. Ce film, où pourtant les instances du concret (objets, sons, gestes) comptent très fortement tend donc à l'abstraction, et même à une certaine visée métaphysique (par quoi sont de toute manière exclus psychologie et sentiments) : Etre et Temps en sont les personnages, et quant à la vieille dame, ni digne ni indigne. — J.-L. C.

La Pierre lancée (Sara Sandor) 2.

La pierre lancée, c'est celle que seuls, ceux qui n'ont jamais péché... Quant au référent historico-politique, il n'y en a toujours qu'un, le stalinisme. On peut supposer qu'une part d'autobiographie importante préside à l'agencement du film, puisque celui-ci conte les aventures d'un jeune homme dont l'ambition est de faire du cinéma. On le verra, à la fin, porteur d'une moustache, signe de sa maturité (seul détail ridicule du film) tourner ce que nous venons de voir. Une nouvelle fois le stalinisme n'est abordé qu'au niveau de ses effets, placé sous le signe de la gratuité : le père du héros, pour avoir arrêté un train deux minutes afin de saluer un ancien camarade, est déporté, le fils empêché de poursuivre ses études. Il devient donc technicien, se heurte aux paysans hostiles à la collectivisation, rencontre des tziganes malheureux, découvre à leur propos la fonction apophantique du cinéma, et fait grâce à tout cela son film : nul ne saura comment, puisque manquent les données politiques qui permettraient de comprendre sa confection, ce qui est assez inadmissible pour une œuvre dont le sujet et l'objet sont explicitement politiques. Le glacis de la mise en scène aboutit quelquefois à de beaux résultats, sur le plan purement descriptif (séquence de la tonte des tziganes). Moins éprouvant que les « Dix mille soleils » de Kosa, « La Pierre lancée » s'y rattache par la structure du récit, l'esthétisme abusif, l'ambiguïté du contenu. — P.B.

ITALIE

Capricci (Carmelo Bene) 4 : voir Moullet

Dillinger è morto (Marco Ferreri) 2.

Piccoli, souriant et muet comme un bébé, joue une heure et demie avec un vieux revolver, tout en se confectionnant un repas dans la cuisine de son appartement duplex. Bref intermède, il couche avec la bonne (A. Girardot) puis, le revolver démonté et remonté, huilé, peint en rouge (à pois blancs) et armé, tue sa femme avec à travers deux oreillers. Cela fait, il se dirige, en voiture, vers la mer, monte à bord d'un trois-mâts en partance pour Tahiti, et y prend la place du cuistot décédé. Fin. Une histoire aussi simple, aussi évidente, aussi dénuée de ce qui pourrait l'alourdir de signification (ou dont les multiples significations possibles, concernant le couple, l'aliénation, la société de consommation, etc. sont également décevantes) risque de se détruire un peu à l'analyse. Quitte à fiche en l'air l'essentiel du film, qui est son inaltérable sérénité, on essaiera quand même d'en dégager quelques traits.

Aucune logique ne mène de Dillinger à Tahiti, sinon celle du rêve ou de la rêverie romantique. Pourtant quoi de plus matériel, de plus réel, qu'un revolver, qu'un yacht ? « Dillinger est mort » : rien de plus lointain, de plus abstrait. Mais tuer sa femme : rien de plus précis, de plus présent. Le film tout entier joue sur les oppositions réel / irréel ; possible / impossible ; fantastique / réaliste, toujours données en même temps, structuralement inséparables, ou passe de l'une à l'autre sans signaler par une différence, une faille, le changement de signe. Travail analogue, sur l'image, de ce que fait Roussel sur le langage : aucune logique ne mène de Dillinger à Tahiti, si-

non celle de Roussel. Enfin, de même que Roussel révèle en son écriture les lois du langage, la primauté du signifiant, Ferreri ne dévoile-t-il pas ainsi les lois du récit cinématographique ? C'est en ce sens, peut-être, qu'il faudrait lire « Dillinger ». — P.B.

Meti una sera a cena (G. Patroni-Griffi) 2 : voir Moullet.

Pagine Chiuse (Gianni da Campo) 3.
« Pagine chiuse », à l'évidence, est avant tout une chronique intime : « A Valerio Zurlini », est-il inscrit au générique, pour qu'on ne s'y trompe pas ; mais la délicatesse se poursuit : « queste mie pagine chiuse ». Pages closes, donc, et relatives à un sujet désigné, l' « auteur » : journal, mais récrit, plutôt que rouvert ; vingt ou trente ans après, d'une enfance recréée par le biais, consciemment déformant, de la seule mémoire.
Ce qui importe ici, on l'aura compris, n'est donc pas tant la « chronique » en soi (peu d'événements saillants, au cours uniforme de ce film), que la nature même de son « intimité » : à travers la sécheresse feutrée d'un apparent tout-venant nous est livré, non un bout brut ou tant soit peu orné d'autobiographie, mais le matériau, à peine élaboré, d'un début d'auto-analyse. (Matériau essentiellement centré autour des rapports avec le père, comme suffirait à le montrer la crise mystique sur laquelle se referme le film.) Ce qui est beau et troublant dans la tranquille démarche de « Pagine chiuse », n'est donc pas tant, comme on l'a dit hâtivement, qu'y soit exposée sans détour la vie dans un collège de curés (à la discipline apparemment bien anodine d'ailleurs, encore qu'assez sournoise : « Merlusse » ou « Zéro de conduite » donnaient de la vie d'internat une vision autrement sinistre) ; mais c'est que cette rage sereine s'attache, précisément, au discours suscitant ordinairement le plus d'emportement et de mensonge : celui qui traite de sa propre intimité. — J.A.

JAPON

Le Journal d'un voleur de Shinjuku (Oshima Nagisa) 4 : voir Moullet.

Pavane pour un homme épuisé (Kobayashi Masaki) 2 : voir Moullet.

La Pendaison (Oshima Nagisa) 4 : voir Moullet.

LUXEMBOURG

More (Barbet Schrœder) 3.
Phonétiquement le titre conjugue le terme anglais signifiant « davantage » ou « encore » avec un mot français plus sinistre. C'est un film sur la jouissance. Plus exactement, sur la dialectique de la jouissance et de la destruction, à partir d'un postulat — « sans tragédie pas de plaisir » — frappé au coin de la thématique de Bataille.
Un film sur la jouissance, c'est forcément un film sur le silence. Le sexe, la drogue, ce sont deux choses silencieuses, mais de deux silences différents : le silence incandescent de la chair, le silence nocturne, « profond comme un tombeau » (1) de la stupeur toxique. Ou aussi bien le contraire, d'ailleurs, car le film joue constamment, tant au niveau du récit qu'à celui de l'image, sur l'équivalence drogue-sexe, voire leur indissociable mélange en la figure emblématique d'Estelle, soumise au chef du signe du Soleil noir. On distinguera ainsi trois types de « moments extatiques » : 1° érotisme pur et solaire (séquence de la maison isolée, séquence Cathy). 2° « Cheval » nocturne (justifions la bizarrerie de l'expression par sa connotation anglaise de cauchemar). 3° Mélange (de drogues, de jouissances et de lumière : épisode quichottesque, séquence du LSD, etc.).



Oumarou Ganda : Cabascabo

Ces trois moments correspondent à peu près à une triade hegélienne, que composent aussi trois types de silence : Les rapports entre Stefan et Estelle sont des rapports de silence, c'est-à-dire, si l'on préfère, de violence : l'échec, le supplice — pour employer encore un mot appartenant au vocabulaire de Bataille — dans leur lien amoureux, venant de son impossible accession au langage. Ainsi la séquence de plénitude amoureuse est une séquence de pur silence, et les épisodes où se révèle le manque de silence impur, soit de mensonge, de fuite, de cris, de coups. Et lorsque cessera le « plaisir » (double retrait d'Estelle et de la drogue) restera la « tragédie » : le dernier silence. — P.B.

(1) Le film est très subtilement bourré des allusions et réminiscences littéraires de rigueur : non seulement Bataille, mais Baudelaire, Nerval, Poe...

NIGER

Cabascabo (Oumarou Ganda) 3.

Avec Oumarou Ganda, plus qu'avec Sembene Ousmane et à plus forte raison Désiré Ecaré, l'Afrique se parle hors de nous, mais dans son rejet-jeu de nos valeurs. Comme dans « Le Mandat » donc, l'argent ici tient un rôle important : les trois sous que Cabascabo a ramené de la solde d'Indochine filent vite, et sans qu'il s'en soucie trop : amis tapeurs, offres, invitations, cour et femme à entretenir, cela suce les ressources du démobilisé. Mais cet évanouissement de l'argent-fantôme dont l'Afrique n'a surtout pas le respect ne prête ici à aucune satire, c'est-à-dire aucune critique par comparaison d'un mode de vie avec un autre, d'une civilisation à l'autre : l'argent passe, il faut travailler, les femmes ne veulent plus d'un homme fauché ; tout cela Cabascabo le constate sans drame, il en est certes affecté, mais sans outrance, et sans se donner la représentation de son malheur (comme fait le héros du « Mandat », héros d'une sorte de tragédie antique en proie au Destin) : sans jouer rôle de victime. Le ton du personnage comme celui du cinéaste est d'un constat : des causes, des modalités, des conséquences de la « ruine ». On pourrait faire appel pour définir cette attitude non dramatique à l'idée d'insouciance, à quelque notion d'un fatalisme mêlé de bonne humeur ; mais il s'agit de plus que cela (qu'il faut encore tenter de cerner dans notre vocabulaire et nos références culturelles et sociales) : d'une sorte d'inaliénabilité profonde de l'homme noir, de quelque chose en lui qui résiste à l'échange, et a fortiori à l'achat. Cabascabo fait montre de « noblesse » (si même ce terme et ce qu'il recouvre sont impropres en l'occurrence) : il ne gémit ni ne se plaint, refusé ici, renvoyé là, insulté ailleurs, il passe son chemin. Et il semble bien qu'en tentant de manifester en un certain nombre d'épisodes-circonstances les traits de cette noblesse, de cette attitude quasi-seigneuriale devant les misères quotidiennes et surtout le facteur allogène qui les provoque, Oumarou Ganda ait réussi tout simplement à manifester l'altérité même de l'Africain. Altérité que renforcent (à mille lieues de tout folklore, anecdote, etc.) langages et conduites, tels que parlés et filmés : ce qu'on disait des westerns d'Anthony Mann ou de ceux de Hawks à la rigueur pourrait ici faire référence : la caméra est là, les acteurs sont là, et c'est tout. Ni souci formel (au sens du moins très occidental de cette notion), ni dramatisation ou distance : présence à la présence, la linéarité du présent. J.-L.C.

PAYS-BAS

Obsession (Wim Verstappen) 5 : voir Moullet.

POLOGNE

La Chasse aux mouches (Andrzej Wajda) 2 : voir Moullet.

Le Jeu (Jerzy Kawalerowicz) 5 : voir Moullet.

SUEDE

Adalen 31 (Bo Widerberg) 2.

L'unité d'« Adalen » tient à son didactisme : sexuel et politique, mais sans trop de mélange. Dommage que les belles intentions soient gâchées par un esthétisme-idyllisme auprès duquel un Reichenbach semble presque un monstre de réalisme cruel, et par un scénario qui veut que la fille du patron couche avec le fils du gréviste. — P.B.

Les Gladiateurs (Peter Watkins) 5.

Se présente comme le deuxième volet d'un ensemble dont le thème est la guerre, telle qu'on nous la prépare. « The War Game » traitait de la guerre nucléaire, « Les Gladiateurs », de l'affrontement aux armes dites conventionnelles (the Peace Game). Le gadget n'est plus la bombe, mais une calculatrice électronique. Paradoxalement, l'histoire est nettement plus fantasmatique, allégorique et délirante que la précédente, comme si Watkins avait dû compenser la dérision — par rapport à l'apocalypse de son premier film — des combats de type classique, par une surenchère sur le « système ». Tout y passe, Gardes Rouges, GI noir-Black Power, CRS-SS, étudiant contestataire, mais la platitude de la conclusion (« tous les systèmes se ressemblent ») réduit en fin de compte ce film, non dénué de charme, à ce qu'il est : un jeu de soldats de plomb. — P.B.

Riton (Ingmar Bergman) 5 : voir Moullet

SUISSE

Charles mort ou vif (Alain Tanner) 3.
Comment une question en amène une autre, et comment au fil de ce questionnement insidieux, subtil mais irrépressible se décompose et se défait, pan à pan, la figure de proue de notre Société : celle de l'Industriel-Père, et qu'en même temps qu'elle s'écroule la pyramide des ordres et valeurs dont elle est le faîte emblématique. Cela même dont « Terorema » traitait sur le mode bouffon, c'est-à-dire « marxo-chrétien », en isolant les unes des autres et figeant les phases de la décomposition socio-familiale, est ici donné comme mouvement, continus enchaînements figurant très exactement ce que « Teorema » caricaturait : le procès d'une « démonstration » logico-mathématique. « Démonstration » d'autant plus efficace et forte qu'elle est (qu'elle se permet d'être) discrète, et comme sous-entendue : impliquée dès les prémisses, par tout un jeu de renversements de « l'ordre naturel » (c'est près de sa retraite de chef d'entreprise arrivé — de l'industrie horlogère, ironie supplémentaire — que tout se détraque pour le père ; c'est le fils qui défend contre le père l'ordre familial et social ; ce sont les portraits édifiants faits par la Télévision suisse qui déclenchent la révolte; c'est l'industriel très civilisé qui apprend la contestation et politise le « bohème-rapin » en fait presque embourgeoisé, etc.) : c'est tout au long du film, donc (et non en trois temps séparés, comme chez P.P.P.), que s'opèrent les progrès du raisonnement, par cette série de renversements qui relancent les questions et portent le « désordre ». Mais cet aspect du film : logique, démonstratif, concerne surtout la construction et le mouvement du film, non pas son ton ; la structure des scènes, et non leur manière, la rigueur du discours n'étant en rien affectée par — et n'affectant en rien — le « naturel » (faute d'autre terme) du film, les comportements des personnages et leurs rapports, leur ironie, ou leur tristesse, bref leur liberté, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, elle que vise le raisonnement : prise, goûtée, reperdue — mais pas vraiment. — J.-L.C.



Alain Tanner : Charles mort ou vif.

Vive la mort (Francis Reusser) 4 : voir Moullet.

TCHECOSLOVAQUIE

Cinq filles sur le dos (Evald Schorm) 4 : voir liste des films sortis à Paris, dans ce numéro page 65.

Chronique Morave (Vojtech Jasny) 2 : voir Moullet.

YOUGOSLAVIE

Il pleut dans mon village (Aleksandar Petrovic) 2 : voir liste des films sortis à Paris, dans ce numéro, page 65.

Quand je serai mort et livide (Zivojin Pavlovic) 1.

Le cheminement de Dzimi Barka, au hasard des emplois, des humeurs, des spectacles montés sur le dos d'une « carrière » hésitante, au hasard aussi des femmes, a ceci de particulier que sa gratuité apparente s'affirme en fait comme le moteur essentiel de la démarche de Pavlovic (donc du film lui-même). Mais l'aspect le plus intéressant en est sans doute l'opposition manifeste qu'il y a entre les hésitations multiples, les retours, les échecs de Dzimi Barka, et la précision de l'itinéraire (circulaire) qu'il décrit : il abandonne sa maîtresse enceinte au début, se laisse entraîner dans maintes aventures plus ou moins fatales, et retrouve, mais par hasard, sa maîtresse neuf mois plus tard, bouclant ainsi une boucle dont on imagine qu'elle n'est pas la première de son existence. En fait, la femme fait semblant d'être enceinte (afin d'apitoyer les gens), ce qui d'un coup bouleverse la notion de temps que l'on croyait avoir perçue, pour faire de l'escapade de Barka un épisode imprécis, donné peut-être comme improbable.

C'est surtout à travers une constante fondamentale qui est la notion de souillure (ici plus que jamais) chère au cinéma yougoslave, que le film trouve sa plus grande « perfection », dans cet admirable dernier plan : Barka tué dans les W.-C., comme par mégarde, mort dont le tragique se refuse à naître à partir d'un quelconque apitoiement. P.L.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Luc Béraud, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané, Patrice Leconte et Sylvie Pierre.



Entretiens

1

Carmelo Bene : Capricci

Question Qu'est-ce que « Capricci » par rapport à « Notre-Dame des Turcs » ?

Bene C'est un caprice de Notre-Dame. A la différence de « Nostra signora », « Capricci » est le néant total dans l'art, dans la vie, dans l'amour, la passion, tout. Le néant complet. Tout est faux. Dans mes films, il ne faut pas croire aux personnages, ni à rien.

Question : Comme chez Cocteau ?

Bene Oui. Si vous avez pensé à Cocteau, vous avez peut-être raison ; comme Cocteau est un gars qui avait compris la vie, j'accepte, puisque tout est faux dans mes films. Comme dans la vie. Je ne crois pas qu'il y ait de surréalistes, il n'y a que de mauvais réalistes.

Question Après avoir écrit le roman, vous avez fait une adaptation théâtrale de « Notre-Dame des Turcs ». La dimension théâtrale vous limitait ?

Bene Pas du tout ! Aucune limite ! Je ne pouvais pas me jeter par la fenêtre, mais il y avait autre chose. Je n'utilisais aucun accessoire. Il y avait seulement une vitrine à la place du rideau. Le public devait suivre l'action à travers cette vitrine. Il n'entendait rien, sauf quand le comédien daignait ouvrir une petite fenêtre... C'était un jeu différent, mais encore plus fort que le film. A cause de cette vitrine, le public était obligé à voir des actions et non à entendre des mots. C'était plus important au théâtre, à cause de cette nuance. Au cinéma, on entend beaucoup de paroles, mais ce n'est pas comme au théâtre où le public est habitué à communiquer par cette parole. A cause de cette sorte d'aquarium, il y avait au théâtre une impossibilité totale de communicabilité : c'était un fait et je réussissais ainsi la réalisation de l'impossible, alors que dans le film, il y a équivoque. Les images et les couleurs peuvent tromper le spectateur, qui s'imaginera qu'il communique et croira comprendre. En fait, il est défendu de comprendre. Le film, avec cette équivoque, est infernal ; la pièce était un spectacle abstrait. C'est l'unique différence. « Capricci » est proche de ce que je réussissais avec la version théâtrale de « Notre-Dame des Turcs ». C'est un film plus moderne, au sens réel du mot.

Question Comment s'est passé le tournage ? Avez-vous eu des « problèmes techniques » ?

Bene Très facile ! J'espère qu'un jour chaque spectateur comprendra qu'il peut prendre une caméra et commencer à faire un film.

Question Combien de temps a pris le tournage ?

Bene Trois semaines pour « Capricci ». « Notre-Dame des Turcs » a pris quarante jours, parce que nous étions loin de Rome et qu'il y avait des problèmes de matériel et de pellicule que l'on devait attendre pour tourner ; le montage a pris deux semaines et j'ai fait la

post-synchronisation en vingt-quatre heures.

Question Comment concevez-vous le montage ?

Bene Je ne me pose pas de questions de ce genre. Je fais ce qui se fait depuis des siècles en peinture et en musique. Il faut faire du cinéma pas con, et non faire du cinéma intelligent. Dans la musique de Monteverdi, le montage a un rôle capital. Beaucoup croient découvrir ces choses par le cinéma, mais c'est dans Bach, dans Verdi, dans Mozart. Quand je parle de cinéastes, je pense à Borges, je pense à Joyce, à Gounod ; les cinéastes, ça ne veut rien dire pour moi, ou alors Schœnberg...

Vous savez, une chose, on peut l'écrire, la mettre en musique, la parler, la boire, tout.

Question Pourquoi en faire un film ?

Bene Pourquoi pas ? Si vous avez mangé pendant trois ans, vous pouvez boire un jour ; le cinéma, c'est ça pour moi. Moi, je pense à la musique comme cinéma. Pas la bande sonore, mais la musique des images. En cela, le montage m'intéresse énormément. Et surtout, le cinéma est un moyen plus riche que le théâtre. Pour l'acteur, le théâtre — avec sa communication nécessaire — est un alibi. Il salue à la fin, on l'applaudit, il fait un clin d'œil au public...

Le cinéma est une troisième personne qui n'est pas seulement destinée aux peuples civilisés ; alors que le théâtre n'est fait que pour ceux-là.

Question Quand pensez-vous à votre bande-son ?

Bene Je tourne toujours avec la musique dans la tête. Je dis à l'opérateur : « Attention ! Là, c'est une valse, etc. ». Je calcule cela avant le tournage. Je déteste la musique appliquée au film fini, comme une étiquette.

Question Que pensez-vous du cinéma italien ?

Bene Il y a deux mots que vous ne deviez pas dire ensemble : c'est le mot cinéma et le mot italien. Vous n'avez pas de chance.

Le vrai danger, ce ne sont vraiment pas les Américains, mais les faux Américains, les Européens et qui veulent imiter les Américains. Ils en arrivent à appliquer des théories d'économie gratuites. Je crois que le jour où le public de cinéma renoncera à Chaplin, le cinéma pourra commencer. Il faut démystifier à tous les niveaux. Je suis d'accord avec Borges, quand il dit : « Je ne peux pas m'exprimer, je peux seulement faire des citations. » Je ne crois pas à l'expression.

Question Dans une scène de « Notre-Dame des Turcs », vous parlez d'inexactitude de l'art...

Bene On peut atteindre quelque chose avec l'exactitude ou avec les défauts. C'est indifférent. C'est comme l'amour ou l'action de boire. On peut se décider à boire, ou renoncer à boire : je prends mon verre, je le porte à mes lèvres, je peux boire ou ne pas boire, la distance entre le verre sur la table et mes lèvres reste la même. Dans l'économie financière, bien sûr, ce n'est pas pareil.

En Europe, on ne peut que s'habiller de ses défauts. Il faut en finir avec la morale, comme il faut en finir avec Godard. Je le répète, car c'est important si l'on veut prendre ses responsabilités.

Question Quand vous avez déclaré être arabe était-ce pour refuser toute culture latine ?

Bene On peut tout dire ! Je dis que je suis arabe, je peux très bien dire que je ne suis pas arabe... Je vous répondrai par une citation : « L'humiliation est pour l'homme qui a un passé à son actif et à son passif ; avec l'humiliation doit commencer une vie nouvelle. » C'est tiré du « Dernier été » de Pasternak. Je suis d'accord, sur le plan littéraire comme sur le plan de la vie. Je veux régler mes comptes avec l'Europe en tant qu'européen. C'est pour cela que je ne veux pas m'occuper



Page précédente · « Capricci ».
Ci-dessous · Carmelo Bene dans « Capricci ».

des habits, du trafic routier, de tout ce qu'il y a dans le dernier Godard (1).

Question De par votre choix, vous êtes obligé de vous trouver devant un public.

Bene Non, justement ! Avec le cinéma, je n'y suis pas obligé. Le public ne choisit rien, c'est moi qui m'amuse et choisis ce que je veux faire. Quand je tournais « Capricci », aucun acteur, aucun technicien n'a compris ce qui se passait. Ce qui est regrettable est que le public n'attende pas du cinéma ce qu'il a reçu de la musique et de la littérature : il ne s'y reconnaît pas.

Question Par la facture de vos films, vous essayez de mener le public à certains points de force...

Bene C'est un défaut de mon premier film. Si quelqu'un lit « Ulysse », il peut fermer le livre quand il veut, ce qui est impossible au cinéma. Si je conduis le public à accepter certaines choses au niveau rationnel, c'est une malhonnêteté. Pour moi, la communication, c'est une corruption, et ce n'est que cela. Je ne veux pas que mes films communiquent quoi que ce soit.

Question Justement, dans « Capricci », chaque séquence est une destruction de la précédente et interdit toute interprétation. Un peu comme dans « Le Trouvère », où le message apparent est détruit par la composition musicale...

Bene C'est vrai, mais Verdi n'a pas composé son opéra dans ce but. Il a simplement réalisé une écriture musicale. Je crois qu'il est grand temps, hors de l'idéologie et de la communication d'esprit littéraire, de récupérer un mot qui est aujourd'hui maudit : sentiment. Si on y parvient vraiment, ce sera la situation idéale, on pourra parvenir à ce qui a été réussi en musique.

Question S'agit-il d'atteindre à une communion qui remplacerait toute communicabilité, comme le tente le Living Theatre ?

Bene Ah non ! Le Living, c'est une communion d'idées, je ne veux pas de cette communion-là ! Je parle d'une communion - communion, complètement abstraite, gratuite et humaine. Pourquoi chercher les raisons qui font que quelque chose est beau, si on trouve cela beau ? Quand on fait l'amour, on ne se demande pas si ça vous plait pour ceci ou cela. Le Living fait ça, c'est son tort.

Question Vous utilisez les couleurs au maximum...

Bene C'est une façon de citer et de s'exciter.

Question Vous préparez « Faust ou Marguerite ». Est-ce que Faust vous intéresse en tant que sujet à détruire ?

Bene Je me fiche complètement de Faust. Je ne cherche pas à retrouver quoi que ce soit, je veux seulement me perdre un peu plus. Il y a un enfer passé, dépassé, et c'est tout. Mes films, c'est la vie nouvelle, sans signification. Vous savez que mélo veut dire chant. « Notre-Dame des Turcs » est un mélodrame, mais pas pour le chant des oreilles, pour le chant des yeux. La musique nous délivre des idées, de tout. Je ne crois qu'à la musique et, Dieu merci, je n'ai jamais appris à écrire ou à lire la musique. Verdi a créé un art dramatique pour les oreilles, pas pour les yeux. Je fais le contraire. Il faisait des actions pour les oreilles, je fais de la musique pour les yeux. Je crois que c'est la même chose. Je m'attache aussi à montrer des actions physiques, mais pas comme chez Grotowski ou le Living, où tout est calculé. De plus, ils ont une religion qui s'appelle la culture. C'est ce qui les rend si cons. Moi, je n'ai pas peur d'employer le mot sentiment. C'est un mot dangereux aujourd'hui. Brecht l'avait compris : il disait que maintenant, cela devient délicat et difficile de parler d'un arbre. Voilà tout.

(1) Il s'agit du dernier film de Godard sorti en Italie, « Week-end ».

(Propos recueillis au magnétophone par Noël Simsolo.)



Elek Judit : La Dame de Constantinople

Cahiers L'histoire de « La Dame de Constantinople » est-elle partie de quelque chose ou de quelqu'un que vous avez observé ?

Elek Judit Oui et non. Car j'ai connu une vieille dame qui voulait changer d'appartement, et elle m'a raconté l'histoire d'une troupe de gens qui avaient envahi son appartement, à propos de son mariage, je crois. J'ai connu aussi une autre femme à l'hôpital, où j'étais moi-même, et dont le père avait été capitaine sur un bateau. Elle avait beaucoup voyagé, elle avait des tas de souvenirs sur les pays qu'elle avait connus, et qui étaient tous reliés à ce père qu'elle avait adoré.

Cela dit, la « dame » du film n'est pas uniquement le mélange de ces deux autres que j'ai connues. Je m'en suis seulement servi pour aider mon idée à se concrétiser.

Cahiers Donc, l'idée qu'illustre le film — l'immobilité des choses, des gens, du décor — ne vous a pas été inspirée par certains faits précis ?

Elek Non, bien sûr : c'est une idée que j'avais avant même de connaître ces deux femmes, c'est l'idée même à partir de quoi j'ai voulu faire un film, et c'était déjà l'idée qu'on trouvait dans mes deux courts métrages et dans « Où finit la vie ». Les gens ne pensent qu'à se mettre ensemble, à former société, mais en fait, ils vivent tous plus ou moins isolés, fermés, coupés des autres. C'est la solitude qui m'intéresse. Mais pas la solitude telle qu'on peut la voir quand on constate que quelqu'un est seul, ou se sent seul. Car à partir du moment où je pense que les gens ne pensent qu'à entrer en contact les uns avec les autres, je m'intéresse à ce moment précis où l'on tente le contact mais où cela échoue.

Dans mon dernier film, on a, avec cette vieille dame, toute une vie, complexe, riche, tout un monde, mais absolument fermé, clos, glacé, impénétrable. Un mur. Et si l'on ne peut traverser le mur, et pénétrer le monde de la vieille dame, c'est qu'il s'agit d'un monde passé. C'est pour cela que le contact ne peut s'opérer entre elle et les autres.

L'échange de logement est un prétexte, un moyen de montrer la possibilité de contact, et de montrer par-là comment le contact, en fait, ne se produira pas. Le contact ne se produisant pas, on en revient à la fin à la situation du début. De la même façon, je crois que tout le monde veut transformer la vie, mais c'est quelque chose d'extrêmement long et extrêmement difficile, et je crois qu'on ne peut pas observer ce changement dans le cours d'une vie. On ne peut sentir cela qu'à l'échelle de l'histoire. Donc, quand je montre quelqu'un qui vit sa vie propre, je ne peux pas montrer le résultat de cette vie comme un changement.

De même, dans « Où finit la vie », on voit un jeune ouvrier entrer en apprentissage, après avoir vu le vieux qui prend sa retraite après avoir fait toute sa vie ce même travail, et il est évident qu'il entre dans un cycle très contraignant, au terme duquel il est vraisem-

blable qu'il va se retrouver sans autre perspective que celle du vieux au bout de toute sa vie de travail. Mais je ne veux illustrer là aucune théorie, je n'ai aucune idée ou aucune possibilité pour changer cet état de choses. Comment faudrait-il faire ? Tout ce que je peux faire, c'est constater les situations qui, objectivement, existent.

En même temps, les choses sont un peu plus ambiguës qu'elles ne paraissent. Car le travail, c'est l'activité, c'est ce qui justifie votre vie, ce qui vous donne votre importance, votre rôle, c'est aussi ce qui permet le contact entre les gens...

Je ne peux pas faire quelque chose qui soit de près ou de loin autobiographique. Pour moi, il faut qu'il y ait une distance entre moi et ce dont je veux parler. Je ne filme pas mon côté, je filme l'autre côté.

Et l'autre côté, c'est aussi, dans une société comme la nôtre, tout ce qu'on ne dit pas ou à quoi on ne prête pas attention. Il est de l'essence d'une société socialiste de bouger, de transformer les choses, les gens, leurs rapports. Or je constate que dans la pratique, alors qu'on dit que les choses changent, et qu'on le souhaite, on trouve un grand nombre de choses qui restent absolument immobiles. Je crois que lorsqu'on insiste sur cette immobilité de certaines choses, cela vous donne une plus grande force pour changer, justement, ce qui reste à changer. D'autre part, lorsqu'il est question du passé, et de la nostalgie de ce passé, il faut faire la distinction entre deux choses. Il y a d'une part la nostalgie du passé pour des raisons sentimentales (le passé de cette vieille dame, c'est sa jeunesse à elle, c'est pourquoi elle continue de porter avec elle ce monde qui date d'avant la guerre), d'autre part la nostalgie du passé qu'on justifie pour des raisons prétendument objectives du genre : autrefois les choses étaient mieux, etc. Or il est peut-être exact que c'est ce que pense la vieille dame (pour les raisons sentimentales que j'ai dites), mais ce n'est pas du tout ce que je dis moi. Au contraire, je me tiens à distance de cette nostalgie, je ne suis pas de son côté. Je vous l'ai d'ailleurs dit tout à l'heure : je filme l'autre côté...

En même temps, il est exact que cet autre côté m'intéresse. En ce sens, donc, le regard vers le passé m'intéresse. Mais dans un sens précis : je crois qu'il existe toute une culture, toute une forme de vie qui ne devraient pas être complètement oubliées à travers les changements d'aujourd'hui. Notre monde a changé, et il faut être du côté de ce changement, il faut même y travailler. Mais en même temps, je crois qu'il ne faut pas perdre tout ce que le monde d'avant a créé, tout ce que les autres mondes peuvent encore nous apporter. Il ne faut pas tout détruire, il faut aussi tabler sur une certaine continuité. C'est pourquoi dans mon premier court métrage j'ai choisi de parler des châteaux, c'est pourquoi dans mon dernier film j'ai choisi de montrer cette vieille dame.

Car les vieux chez nous sont le reflet de cette autre société, de cette autre culture, de cette autre forme de vie dont nous devons garder quelque chose. C'est la dernière génération qui connait encore cela, et je regretterais si tout cela devait se perdre avec elle. Je crois que la société, je crois que le socialisme ont quelque chose à gagner avec eux.

Cahiers Que pensez-vous de « La Vieille dame indigne » ?

Elek J'aime beaucoup le film, mais j'ai fait exactement le contraire. Il y a dans ma vieille dame un certain désir d'activiser sa vie, mais elle est incapable de



Page précédente : « La Dame de Constantinople ». Ci-dessus : Elek Judit.

réaliser cette activité qu'elle porte en elle. C'est justement ce qui m'intéresse : l'impossibilité pour elle de réaliser son désir, à partir du moment où elle s'est complètement enfermée dans un monde passé.

Cahiers Qu'est-ce qui vous a tellement intéressée dans le cinéma direct, comme méthode et comme style ?

Elek Tout ce que je pense, tout ce que j'ai tenté de faire, m'a ramenée d'abord au cinéma, puis, très vite, au cinéma direct, que j'ai provisoirement abandonné dans « La Dame de Constantinople », mais auquel je vais revenir.

J'ai commencé par écrire. Pour moi, écrire c'était créer, créer un monde qui, auparavant, n'existait pas. Or j'ai constaté que cela ne suffisait pas pour créer quelque chose. Pour cela, le cinéma m'a semblé plus fort. Et surtout ce cinéma qui consiste à prendre la réalité, c'est-à-dire à la fois saisir des choses qui existent objectivement, mais qui en même temps correspondent à l'idée que je veux rendre, c'est-à-dire le cinéma direct.

Dans « La Dame de Constantinople », c'est la première fois que je crée et construis un personnage, d'abord sur le papier, puis avec l'aide d'un acteur. Mais je n'ai pas envie de continuer dans cette voie. Ça a été une expérience au cours de laquelle je me suis rendu compte de ce que je pouvais faire, une sorte d'examen. Je me suis dit qu'il fallait, une bonne fois pour toutes, que je fasse un film avec un sujet et interprété par des acteurs, je l'ai fait, maintenant le problème est réglé, et je vais me rapprocher de nouveau du direct, mais de façon plus complexe que je n'avais fait.

De toute façon, le problème pour moi a toujours été : comment faire coller une construction précise avec la réalité ? Car pour « Où finit la vie », j'avais déjà une construction. Cela tenait en trois pages, mais c'était assez précis. Mon problème est de tourner de façon à servir la construction, tout en respectant la réalité que je filme. En quelque sorte : prendre des choses réelles qui correspondent à la construction, étant donné que la construction a été elle-même inspirée d'une réalité précise. Le problème ici devient : comment garder la force et la spontanéité de la réalité à travers une construction donnée, quasi dramaturgique ?

Cahiers Le tournage en direct vous pose un problème en Hongrie, à savoir qu'il faut toujours déposer un scénario, ce qui par définition est contraire au principe même du direct.

Elek Oui, il faut toujours déposer un scénario, c'est pourquoi il est absolument nécessaire, pour tout le monde, que l'expérience soit tentée et réussie d'un film produit sans scénario. Jusqu'ici, en Hongrie, l'expérience n'a été possible que grâce à ce qui est né ou à ce qui a été provoqué par le Studio Bela Balasz. Car c'est parce que ce studio existe que d'autres ont eu la force de tenter des expériences nouvelles.

Pour moi, si j'ai pu faire un film qui s'appelle « Où finit la vie », à partir de trois pages écrites, c'est bien au grâce au Studio Bela Balasz, et ni le Studio documentaire, ni aucun autre studio ne m'aurait permis de faire cela.

Mais, mis à part le fait que je me bats depuis dix ans pour obtenir la possibilité de faire du 16 mm avec son direct, je trouve que les conditions de travail, qui sont généralement meilleures pour les cinéastes dans les pays socialistes, sont meilleures en Hongrie que dans les autres pays socialistes.

Cahiers Comment allez-vous procéder pour votre prochain film ?

Elek Je ne sais pas encore exactement comment cela va se passer. Je vais tout simplement soumettre à lecture les trois cahiers que j'ai, qui sont la base dont je pars : le journal d'une jeune étudiante, qu'elle a écrit sur ma demande et qui porte sur sa dernière année de faculté, qui est aussi l'année de son entrée dans la vie ; donner en plus une conception technique et esthétique de ce que je veux faire, et peut-être le film sera-t-il accepté là-dessus. Sinon, il faudra bien que j'écrive un scénario.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli et Michel Delahaye.)



3

Mohamed Slim Riad : La voie

Cahiers Y a-t-il une part autobiographique importante dans « La Voie » ?
Mohamed Slim Riad Autobiographique non ; pas vraiment, mais enfin c'est ce qu'on a tendance à penser parce que moi-même j'ai été détenu cinq ans... Ce que je peux dire, c'est que ce sont mes cahiers, si vous voulez, de détention, ce sont mes impressions de détention. Ce que j'ai vécu, ce que j'ai entendu... Il y a certaines scènes dans le film auxquelles je n'ai pas assisté, mais que j'ai connues parce qu'un grand nombre de mes copains de détention les avaient vécues, les avaient racontées avec détail et précision. En fait, je voulais d'une part avoir suffisamment de recul vis-à-vis du sujet, et d'autre part me dépassionner. Je ne voulais pas laisser libre cours à des choses que j'ai vécues, que j'ai vues, qui m'ont marqué, qui m'ont influencé, et j'ai essayé d'avoir ce qu'on peut appeler un regard d'observateur. J'ai essayé de garder une objectivité relative, dans la mesure où on peut être objectif en faisant quelque chose.
Cahiers Ce qui est intéressant, ce sont les décalages dans l'histoire, les moments où une narration en remplace une autre, des sautes dans le temps introduites arbitrairement...
Slim Riad Je suis content que cela ait retenu votre attention...; je conçois qu'il soit difficile de raconter quelque chose d'une manière explicite, et d'autre part, comme je suis conscient de ne pas avoir suffisamment d'autorité pour faire admettre à un public une histoire qui au départ ne peut être passionnante, ne peut être intéressante, que dans la mesure où l'on est politisé, que dans la mesure où l'on est concerné, j'ai essayé d'introduire ce qu'on pourrait appeler une forme : en fait est-ce que c'est une forme, est-ce que c'est une conception valable, je ne sais pas. J'ai retenu cette forme pour narrer ma chronique, pour faire revivre ma chronique à l'écran, avec l'espoir justement

de réussir à accrocher progressivement avec des renversements de situation, des reculs, etc., de façon à pouvoir constamment relancer le récit.

Cahiers A un moment, on voit une pièce de Brecht jouée par des détenus, et d'une manière générale, dans le film, on a l'impression qu'il y a également une intention « didactique ».

Slim Riad Didactique à l'égard du spectateur, ce serait prétentieux ; c'est l'esprit qui animait les prisonniers dans le camp qui était didactique. Quels sont les objectifs du film ? Il y en a un, qui est de montrer au monde ce que furent ces camps de concentration qui n'ont rien de commun avec Buchenwald, Auschwitz, etc. mais qui n'en ont pas moins existé et dans lesquels on a traîné plus de 200 000 personnes. Et aussi, de manifester la mutation qui s'est effectuée chez ces militants, leur besoin féroce de formation culturelle, politique, sociale. C'est cette mutation que j'ai essayé de faire ressortir, et ce besoin, cette soif de savoir de la plus grande partie des prisonniers. Ceci c'est le deuxième but, et le troisième, qui n'est pas le moins important, c'est de faire assumer à un certain chef d'Etat qu'on considère généralement comme l'homme de la paix, de lui faire endosser ces cinq ans de guerre. Et ce n'est pas pour rien que, souvent, des extraits de ses discours viennent relancer la conception dramatique du film.

Cahiers Est-ce que ce dernier aspect, le rôle que vous faites assumer à de Gaulle, a été bien accueilli en Algérie ?

Slim Riad De Gaulle n'est pas un inconnu pour l'Algérie. Mais je ne peux que m'engager personnellement, et c'est pour ça que je dis, en ce qui me concerne, puisque je suis l'auteur de ce film et puisque j'ai eu toute latitude de le faire dans la liberté complète, que j'ai pris la liberté d'accuser quelqu'un, non pas de l'accuser, mais de démystifier quelque chose que tout le monde, des deux côtés de la Méditerranée, reconnaissait à quelqu'un, à savoir que de Gaulle est l'homme de la paix en Algérie. Je suis convaincu de ce que je dis, et je dis non, de Gaulle est l'homme de cinq années de guerre en Algérie.

Cahiers Au début, on voit un plan de Pineau, mais ensuite vous abandonnez complètement les actualités, pourquoi ?

Slim Riad Le générique a un rôle très important, en ce sens qu'il doit situer politiquement la position de l'Algérie sur la carte internationale. Aussi bien internationale que nationale. Quels étaient, si vous voulez, les courants du moment... Ensuite, j'ai délibérément abandonné le côté extérieur pour m'enfermer dans le camp, faire le film intra-muros. Vous avez remarqué que, à aucun moment, on ne sortait des camps de concentration ; tout le film, dès la fin du générique, se déroule uniquement dans ces camps. Alors, il me fallait, pour pouvoir donner une raison à ce que je montrais, le situer dans son contexte, et c'est le rôle que j'ai accordé au générique : il se devait de situer l'action de l'Algérie, tant à l'intérieur du pays par le fait des manifestations, des armes, des combats, que sur le plan international, où l'on voit Pineau dire une phrase mémorable... Je dois reconnaître que le Parti Socialiste, qui a eu à gouverner pendant plus de 18 ou 20 mois la France, a créé un mythe dont je lui rends la paternité : ce mythe disait : « la France de Dunkerque à Tamanrasset », et que l'Algérie était une affaire française interne et que personne d'autre ne devait s'y intéresser ; ce n'est pas de Gaulle qui l'a dit, ce sont les Socialistes, c'est le Front Républicain, encore que Mendès-France s'en soit désolidarisé tout de suite après les fameux jours de février à Alger, la réception à la tomate... Donc, je voulais que le Parti Socialiste ait sa part, et c'est pour cela que je l'ai mis comme entrée en matière.

Cahiers Une chose assez importante, c'est que c'est un film sans personnages.

Slim Riad Si j'ai tenu à ce que cela se passe de cette manière, c'est que j'avais l'intention de faire un document. Et on ne peut pas honnêtement faire un document avec un personnage, un héros légendaire, d'autant plus qu'il n'y en a pas eu en Algérie ; je me refuse à croire qu'il y a eu des héros légendaires durant la guerre de libération. D'autre part, je suis absolument contre le mythe du culte de la personnalité, et enfin je respecte l'authenticité historique qui est que pendant toute la lutte de libération nationale, nous avions une direction collégiale : il fallait qu'à travers mon film on ressente cette unité collégiale et cette force qui ne résidait pas en un seul homme, mais dans le peuple. C'est pour cela que je me suis obstiné, entêté, à ne pas faire valoir un personnage plus qu'un autre. Tant que nous aurons la lutte de libération, il y aura des éléments plus brillants que d'autres, plus efficaces que d'autres, on le ressent dans le film également, mais il n'en demeure pas moins que l'esprit, c'est la collégialité, c'est le peuple. C'est un hommage que je rends au peuple et non pas à un individu.

Je crois que s'il y a des auteurs pour essayer de démystifier certaines valeurs qui existent et qu'on accepte tout en sachant pertinemment que c'est faux, c'est une bonne chose, parce qu'à mon avis, il n'y a pas de surhomme, et nul n'est irremplaçable. En fait, on ne peut être efficace que dans la mesure où il y a un ensemble qui œuvre pour la même cause, et je crois que plus je ferai de films, plus je m'orienterai vers cet objectif. J'ai actuellement l'intention de faire un film historique sur la fin du siècle dernier, qui consiste à montrer la résistance de certains groupes contre la pénétration coloniale sur les hauts plateaux en Algérie. Je crois que je m'orienterai encore vers la même conception, tout en sachant très bien que j'aurai des difficultés. Je ne suis pas pour le cinéma de stars d'une part, et, d'autre part, je ne veux pas payer une vedette qui me coûterait deux fois le prix de mon film.

C'est un film sur un poète, Belkheïr, qui a vécu aux environs de 1860, 1880, un épicurien, un personnage assez légendaire, qui est devenu bandit d'honneur par amour, et qui ensuite s'est reconverti vers un combat national... et qui, par ses poèmes assez enflammés, a été à l'origine de la révolte, de l'insurrection sur les hauts plateaux du Sud Oranais ; l'insurrection a été finalement matée au bout de quelque temps, mais son esprit n'en demeure pas moins. Ce n'est pas l'esprit, la philosophie de Spartacus, mais la constance du refus d'abdiquer que je voudrais faire ressortir dans ce film. On a souvent dit que l'Algérie n'a jamais été une nation, n'a jamais été un peuple, qu'elle est une contrée qui n'a pas connu de civilisation... Je me promets de faire ressortir l'esprit et cette soif de liberté des indigènes de la Numidie de tout temps. Aussi loin qu'on puisse remonter dans l'histoire, on s'est toujours aperçu que les Numides étaient des gens très fiers de leur indépendance, de leur liberté, et se soumettaient très difficilement à l'occupant. C'est cette constance, ce refus d'abdiquer, que je voulais faire ressortir à travers ce personnage, mais j'ai choisi un personnage inconnu du grand public, parce que justement je ne voulais pas tomber dans le culte du héros. Il y a aussi une raison impérative, c'est qu'en faisant un film dans cet esprit, il y a beaucoup moins d'exigence que pour faire une fresque historique qui nécessiterait des budgets astronomiques : je suis contre les budgets astronomiques. L'Algérie étant un pays à l'indépendance récente, des films de 400, 500 millions n'y sont pas amortissables, et je ne crois pas qu'un quelconque auteur algérien ait suffisamment d'audience à l'étranger pour que son film puisse être amorti là-bas. C'est pour ça que je m'obstinerai à faire des films le moins cher possible.

Cahiers Quelle est votre place dans le cinéma algérien maintenant, et quelle est la situation du cinéma algérien ?

Slim Riad Je ne crois pas qu'il puisse y avoir d'école en Algérie, dans la mesure où nous en sommes peut-être à notre dixième long métrage, nous sommes cinq ou six réalisateurs qui avons eu la chance de faire un long métrage, donc je ne pense pas qu'il puisse y avoir déjà des courants suffisamment marqués pour pouvoir classer les réalisateurs en fonction de leurs options. On peut situer les gens en fonction des sujets qu'ils traitent ou en fonction des moyens dont ils disposent et des objectifs qu'ils se fixent... Il y a deux formes de cinéma : le cinéma à grand

spectacle, les coproductions, qui ne sont pas toujours malheureuses, et il y a le cinéma de jeunes cinéastes, qui disposent de moyens restreints et qui doivent s'exprimer avec ces moyens. Je suis classé dans la seconde catégorie. S'il peut y avoir une classification, elle ne se situe qu'à ce niveau.

Cahiers Comment marchent les circuits cinématographiques en Algérie, y a-t-il une séparation aussi nette qu'en France entre cinémas de spectacle et les « ghettos » d'art et d'essai ?

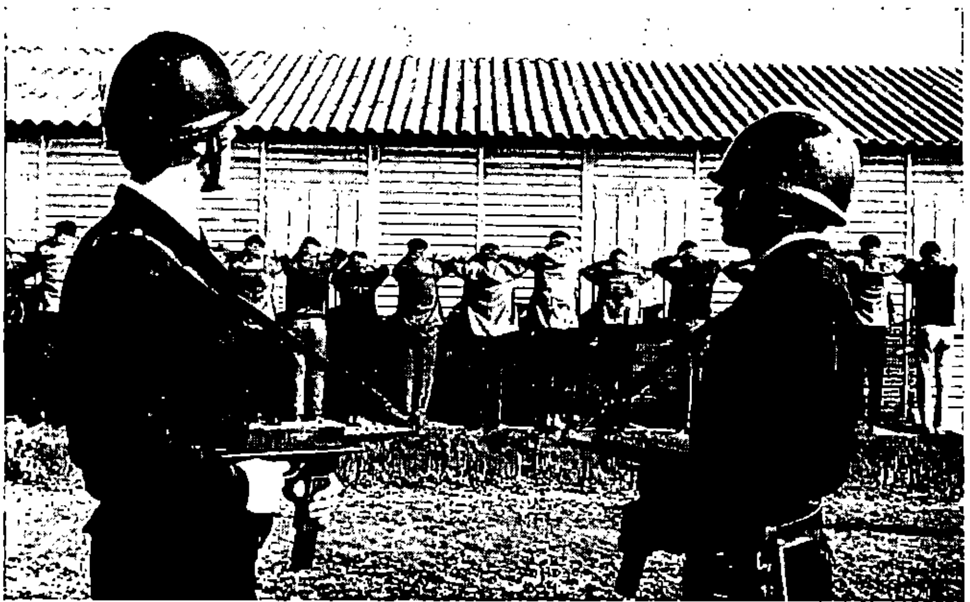
Slim Riad Non, et je crois que c'est une chose importante. Quand mon film est sorti, j'ai eu droit aux quatre plus grandes salles d'Alger, à une publicité très efficace, aux meilleures conditions, et je crois que c'est valable pour tous les films algériens. Toute la production algérienne a pour soutien la distribution, en ce sens que la distribution et l'exploitation dépendent aussi de nous, c'est-à-dire d'un organisme duquel nous dépendons nous, réalisateurs. Sur ce plan, c'est très efficace. Lorsqu'on fait un long métrage, on fait tout pour qu'il soit vu en Algérie. Si « La Voie » n'a fait que 250 000 entrées jusqu'à présent en Algérie, c'est tout simplement la faute du film : de toute façon, moi, je disposais de tous les moyens pour que le film soit vu au maximum. Il y a un autre point sur lequel j'insiste : dès qu'un cinéaste fait admettre son scénario et son budget, il a toute latitude pour travailler. Je crois que ce n'est pas le cas ailleurs. Il n'y a pas de producteur sur le plateau.

Cahiers A partir de ce moment, est-ce que le cinéaste, pour mettre plus d'atouts de son côté, n'a pas tendance à reprendre l'esthétique de cinémas déjà établis : égyptien, américain ?

Slim Riad La plupart des cinéastes sont politisés, donc il y a un choix très précis dans les sujets et la conception du film. Maintenant, si, en tant que jeune cinéaste, je fais un film, un premier film disons très modéré, très classique, c'est parce que j'estime devoir mettre le maximum de chances de mon côté pour que ce film soit bien vu, bien reçu, et pour qu'il me permette de faire d'autres films où je pourrai m'exprimer. C'est simpliste, bien sûr, mais au même titre que quelqu'un d'autre qui aurait dit : « je vais délirer dans mon film ». Ce sont deux conceptions différentes. J'estime que je n'ai pas suffisamment d'autorité pour pouvoir me permettre de délirer dans un film, alors je délirerai peut-être au second, au troisième, au quatrième, mais pour le moment je suis sage. Ça ne veut pas dire que je serai pour le cinéma de Bene ou de Godard, mais il arrivera certainement un moment où je ferai ma crise de délire. Pour le moment... je suis un grand admirateur de Renoir, un grand admirateur de Rosi. Rosi a dû m'influencer certainement avec « Giuliano », que j'aime énormément. Je ne veux pas dire que j'ai des maîtres, mais il y a certains auteurs que j'admire. La discipline que je me suis imposée pour ce film, c'est d'être sage. J'aime, je vous l'ai dit, Renoir... mais je ne crois pas avoir été influencé par lui. Si j'ai été influencé, ce serait plutôt par Rosi, plus par « Giuliano » que « Main basse sur la ville »... Mais je suis subjugué par « La Marseillaise ».

Cahiers A un moment, un médecin français a un portrait de Lénine au mur, ailleurs il y en a un de Ho Chi Minh... Est-ce simplement une citation de vous — ou est-ce motivé par rapport au médecin ?

Slim Riad Il y a une particularité dans le film, c'est que tous les personnages ont existé réellement, je n'en ai inventé aucun. Et ce médecin a existé réellement, c'est un médecin qui était de Grenoble, un fils de colonel, qui nous a aidés, qui s'est fait prendre et qui s'est fait casser, envoyer six mois aux arrêts de rigueur dans une caserne, etc. Ce n'était pas un communiste, c'était un démocrate, et si personnellement j'ai mis Lénine dans l'infirmerie, c'est parce qu'on pouvait plus facilement faire apparaître le portrait de Lénine dans cette infirmerie qui était blanche, nue, et où les gens étaient moins en promiscuité que dans les autres baraques, mais ce n'est pas un hommage au P.C.F. que je voulais rendre, c'est surtout un hommage à Lénine, à la révolution, au même titre que Ho Chi Minh à un moment dans une des baraques.



Page 22 et ci-dessus : « La Voie ».

Cahiers On a l'impression que la citation de Brecht, elle, n'est pas tant reliée aux personnages qu'à un certain sens du film : qu'elle donne une idée de la manière de prendre le film plutôt que de la manière dont les personnages du film s'y prennent... Que c'est plutôt le film qui est didactique que les personnages à l'intérieur du film.

Slim Riad Ce n'est pas mon intention. Un phénomène est évident : parmi les personnages, on sent qu'il y a différents milieux sociaux, des paysans, des commerçants, des intellectuels, on voit tous ces milieux, il y a un brassage de la société algérienne. Mais tout ce qu'ils font est improvisé. Il y a cette volonté de parvenir à quelque chose, mais avec tout ce qu'elle a de gauche, d'inexpérimenté, de naïf. C'est peut-être ce qui fait apparaître le film comme didactique.

Cahiers Mais il y a un discours du film, à propos de la révolution qui est en cours, dont certains personnages malgré tout sont les porte-parole. Il y a un désir didactique d'exposer au spectateur cet essor de la révolution.

Slim Riad Alors je préfère le terme « informatif ». L'objectif du film est de peindre le milieu dans lequel vivaient ces gens, comment ils s'organisaient, comment ils réagissaient, comment ils dépensaient leur énergie pour ne pas perdre de temps. C'est là le problème. A un certain moment, je ne sais pas si c'est sous-titré, un personnage dit : « Nous sommes enfermés, nous sommes isolés, mais l'esprit est libre, il travaille, nous devons travailler, puisque nous ne pouvons pas agir ». C'est toute cette mutation dans les moyens de lutte qui peut être importante et qui est ignorée, et que je voulais illustrer.

Cahiers Vos acteurs sont des acteurs professionnels ?

Slim Riad J'ai employé très peu d'acteurs professionnels, à peu près cinq ou six. Ce sont les personnages principaux. Mais ce sont des comédiens de théâtre qui pour la plupart n'avaient jamais fait de cinéma. J'aurais pu prendre des comédiens ayant tourné dans des films antérieurs à l'indépendance, ou dans des films postérieurs comme « Le Vent des Aurès », mais j'ai volontairement pris des gens qui n'avaient pour ainsi dire jamais fait de cinéma.

Je n'ai pas été totalement satisfait de ce qu'ils m'ont donné, alors que par contre je le suis complètement pour tout ce qui est mouvements de foule, figuration, ensembles. Je suis mécontent de moi quant à la direction des acteurs professionnels.

Cahiers Tous les personnages français, par exemple, sont remarquables.

Slim Riad Parce qu'ils sont tous amateurs. Pour ma part je suis très content de tout ce que j'ai eu du côté français.

Cahiers Est-ce que le colonel du premier camp en Algérie a un accent parce que vous vouliez qu'il soit allemand, ou avez-vous simplement trouvé un acteur avec accent ?

Slim Riad Non, c'est parce que je voulais qu'il le soit, puisqu'il m'aurait suffi de le doubler. Si vous voulez, c'est peut-être une fleur que je fais au peuple français, en disant : attention, ils ne sont pas tous Français, ceux qui agissent au nom de la France. C'était dans cet esprit. J'ai choisi ce personnage, qui a l'accent allemand, qui est un ancien SS, je lui ai fait tenir le rôle d'un autre SS, je n'ai pas changé son nom. C'est dans ce sens que j'ai essayé de le décaler par rapport aux autres, parce que je crois que les gens qui ont agi comme il a agi sont plutôt rares. Ce que vous avez vu dans son camp est le dixième de ce qu'il a fait. Je n'ai pas voulu faire un film de violence, d'horreur, j'ai voulu informer. Il n'était pas nécessaire de m'étendre sur la violence, sur les atrocités. C'est pour ça qu'on en voit très peu. Les bastonnades, on ne peut pas considérer ça comme de la violence, parce que c'était le pain... hebdomadaire, si vous voulez. Finalement, ce n'est pas tellement de la violence. Il n'y avait pas de semaine sans intrusion des CRS pour une raison ou pour une autre, pour une fouille, n'importe quoi, ils entraient, bastonnaient, repartaient. C'était systématique, comme le proverbe arabe qui dit « Bats ta femme : si tu ne sais pas pourquoi, elle le sait ». Mais même en France dans cette optique, à aucun moment le « Sanglier des Ardennes », un ancien officier de la Légion Etrangère qui habite actuellement Châlons-sur-Marne, n'a été sadique, alors que celui du film l'était. Il assistait aux tortures, prenait plaisir réellement à torturer.

Cahiers Parlez-nous de vous, avant « La Voie ».

Slim Riad Disons que je suis un enfant de paysan, d'un petit paysan honnête. J'aurais dû selon le désir de mon père continuer à cultiver la terre, mais avec les diplômes qui font qu'un homme est respectable, c'est-à-dire essayer d'être un agronome, et je ne suis pas un homme respectable, alors finalement il y a eu une cassure très nette entre mon père et moi, qui a duré des années. Lorsqu'il a su que je voulais faire du cinéma, c'était le grand scandale. Je suis arrivé au cinéma parce que j'ai des amis français, entre autres Pierre Neurisse, avec qui j'ai travaillé, j'ai fait mes premières armes. Ensuite il y a eu la guerre, j'ai été arrêté, je me suis évadé, j'ai été repris, j'ai été transféré en Algérie par mesure disciplinaire, j'ai attendu l'indépendance. J'ai été libéré en 62, après le cessez-le-feu. J'ai repris mes activités à la télévision, j'y ai fait énormément de choses. Parallèlement, je faisais du court métrage et des émissions en direct, kinescopées. Et progressivement j'ai abandonné la télévision pour le cinéma, quoique je n'aie pas cessé totalement mon activité, puisque je prépare un feuilleton pour cet hiver. Pour moi, il faut tourner, il faut être derrière une caméra, je suis malheureux quand je n'ai pas quelque chose en chantier. Je ne sais pas si j'ai fait des courts métrages importants, deux sont passés à la Cinémathèque : « Le Soleil et Mitidja » et un film sur les ruines romaines en Algérie, « Timgad ».

Cahiers Le titre, « La Voie », qu'est-ce que ça signifie exactement ?

Slim Riad Au départ, c'était la Voix, avec x. Là, c'était didactique, c'était à mon avis plus percutant. Puis, pendant le tournage, j'ai abandonné le X pour E, une voie plus abstraite, plus politique, qui est le cheminement, si vous voulez, de la lutte. Au départ, lorsque je prenais des notes, au camp, pour moi c'était la voix parce que vous avez vu que dans le film, je fais souvent appel au haut-parleur. C'était réellement le seul lien qui nous unissait, qui nous reliait à l'extérieur, cette voix métallique inhumaine, impersonnelle. Et puis, à la réflexion, je me suis dit qu'en montrant trois ou quatre fois de Gaulle dans le film, ce n'est pas une voix impersonnelle, ce n'est pas une voix inconnue, et des gens me diront que c'est un film à la gloire de de Gaulle... Finalement j'ai abandonné le X pour le E. Déjà dans mon esprit, au départ, c'était jouer sur l'ambiguïté. Je me suis rendu compte ensuite qu'en Algérie on parlait arabe, et qu'il n'y a aucune ambiguïté en arabe entre « Sot » qui est voix et « Tariq » qui est le chemin.

Il y avait donc l'influence envahissante de ce micro : les gens les plus déterminés, les plus mûrs politiquement, ne pouvaient pas ne pas écouter, tendre l'oreille au haut-parleur. Tout ce qui était extérieur venait par cet intermédiaire. Que ce soit les visites, le courrier, le journal, les colis, les libérations, les transferts. Et aussi la détermination des gars était inébranlable, il y avait le chemin à parcourir, ce chemin pouvait être les différents camps qu'on avait parcourus, qui finalement aboutissaient aussi à une fin, la liberté, au sens intra-muros et au sens politique, au sens abstrait. J'ai poussé la plaisanterie — j'ai été chef de camp, le dernier camp où j'ai été, je garde encore la carte qui me donnait toute liberté de communication, je pouvais circuler dans toutes les baraques, les blocs administratifs, on avait un briefing tous les matins avec le colonel et mon adjoint, parce que dans l'esprit des camps de concentration, il fallait absolument être deux pour communiquer avec l'extérieur, nul n'étant infaillible — j'ai donc poussé la plaisanterie jusqu'à fermer le camp moi-même, ce fameux portail de bois qu'on voit lorsque les gars bouffent l'herbe à genoux, ce portail, lorsque j'ai vidé le camp, je l'ai fermé moi, et j'ai pris la clé.

J'ai tourné dans les lieux mêmes. J'ai reconstitué le camp de France, mais dans un autre camp, en Algérie, qui est actuellement occupé par les enfants de Chouraïa, un centre de formation pour enfants. Tout a été tourné dans les camps qui existent encore.

Cahiers Vous pensez que le film pourrait sortir en France ?

Slim Riad Non, je ne pense pas, mais je le souhaiterais. Je suis persuadé qu'il n'obtiendra pas son visa de censure, et même s'il l'obtenait, il n'y aurait pas un distributeur pour le diffuser. Je pense que s'il y avait des gens intelligents à la Censure, ils lui accorderaient son visa de censure, sachant très bien que personne ne pourrait le distribuer. Mais je souhaiterais qu'il soit vu, parce qu'en fait ce n'est pas un film qui concerne uniquement les Algériens : il y a deux belligérants dans le film, et il concerne autant les uns que les autres.

Cahiers On ne pense pas du tout que c'est seulement un film algérien en le voyant. On a l'impression qu'il s'agit de quelque chose qui peut nous arriver aussi.

Slim Riad C'est explicite, un des personnages le dit : « Evidemment, il vous est très pénible de croire que nous avons un ennemi commun, mais effectivement nous l'avons ». Et je crois que les huit années de guerre d'Algérie n'ont pas été supportées par le peuple français de gaieté de cœur. Il les a subies au même titre que nous. En fait, si dans le film on entend souvent la voix de de Gaulle, c'est que je voulais faire ressentir aussi au spectateur que non seulement les Algériens, les prisonniers étaient suspendus à l'écoute de leurs radios, mais les deux peuples l'étaient aussi, chaque fois que de Gaulle devait parler. C'est pour ça que je dis que je ne vois pas, en France, quel autre homme aurait pu faire accepter cinq ans de guerre à la France. On me dit : il y a l'armée etc... mais ce n'est pas vrai. Le peuple français n'est pas un peuple fasciste, et je ne crois pas que le fascisme puisse se développer en France comme il a pu se développer en Allemagne. (Propos recueillis au magnétophone par Pascal Bonitzer et Bernard Eisenschitz.)

4

Alain Tanner : Charles mort ou vif

Cahiers Depuis deux ou trois ans, on a pu voir en France un certain nombre de films suisses, comme « Haschisch » de Michel Soutter, comme « Angèle », et les autres épisodes de « Quatre d'entre elles », comme cette année « Charles mort ou vif » ou « Vive la mort », comme « Yvon, Yvonne », et il semble que quelque chose d'important se dessine là-bas pour le cinéma.

Alain Tanner Je vais essayer de vous en faire un petit historique.

Pendant la guerre, on faisait à peu près une vingtaine de films par an en Suisse. Tous les films étaient en dialecte suisse-allemand, marchaient très bien sur le territoire suisse, simplement parce que les frontières étaient presque complètement fermées à l'importation de films étrangers. A la fin de la guerre, lorsque les frontières se sont rouvertes et que les films étrangers sont revenus, cette production locale, qu'on ne voyait même pas en Suisse française, qui ne marchait que sur la Suisse allemande, a cessé d'exister pratiquement. Or, un certain nombre de types qui avaient gagné de l'argent avec ce cinéma, entre autres des distributeurs, ont essayé de continuer un peu, de se mettre à l'unisson de la production européenne, de faire des films commerciaux. Ils se sont cassé la gueule les uns après les autres, ils investissaient de l'argent dans des films qui étaient des bides les uns après les autres, et tout cela a disparu. Pendant une vingtaine d'années, il n'y a plus eu de cinéma pratiquement, si ce n'est une petite production de films documentaires et industriels. Depuis quatre ou cinq ans ça redémarre sur une autre base, c'est-à-dire qu'on n'essaie pas du tout de se mettre dans le circuit des films commerciaux tel Leopold Lindtberg qui tournait « La Dernière chance », enfin, les films de la fin du cinéma suisse traditionnel. Maintenant les choses changent. Probablement à cause de l'influence de la télévision, qui crée une émulation, qui forme des techniciens, et permet à des cinéastes, qui autrement ne pourraient absolument pas vivre en Suisse, de gagner un peu leur croûte. Pourtant on ne peut pas dire que jusqu'à présent la télévision ait du tout encouragé le cinéma à proprement parler. Mais elle le fait maintenant puisque « Charles » représente la première tentative de faire une espèce de coproduction avec la télévision, qui est plutôt en fait un achat anticipé du film. Ils ont calculé qu'une soirée dramatique leur coûte en moyenne 60 000 francs, ils les ont donnés en disant « ça fera la moitié de votre petit budget de film. D'ici un an on le passe à la télévision, et vous pourrez le sortir en salle



avant. » Voilà en gros l'arrangement. Il y a encore quatre autres films qui doivent être faits de cette façon.

Cahiers Les cinéastes dont nous parlions, et vous, il semble que vous soyez assez liés.

Tanner Oui, inévitablement, nous nous connaissons tous. Et il y a d'autres cinéastes que vous ne connaissez pas encore, mais vous les connaîtrez bientôt, qui travaillent en Suisse allemande. Ils sont moins nombreux qu'en Suisse française, j'ignore pourquoi puisqu'ils ont tout de même quatre millions d'habitants, et nous un million, mais ils commencent aussi à faire leurs films. Sur le plan de la production, nous nous voyons assez régulièrement, nous avons des problèmes très semblables, nous avons créé une Association des réalisateurs avec huit membres pour l'instant. Et il y a une quantité de jeunes types qui font des courts métrages en 16 mm. J'en ai réalisé moi-même. Enfin, il commence à exister quelque chose. Et puisque nous en sommes à ce petit préambule historique, il faudrait peut-être parler de ce que fait le gouvernement, ou de ce qu'il ne fait pas. Le cinéma est entré dans la Constitution fédérale en 1963. Jusqu'à cette époque, le cinéma n'existait pas pour le gouvernement. Puis, du fait que le cinéma était mort après la guerre, certaines tendances ont essayé de le faire revivre, en particulier certaines tendances politiques qui disaient « nous sommes colonisés culturellement par l'étranger, est-ce qu'on ne pourrait pas essayer de promouvoir une production nationale, pour que les gens voient des films suisses ». Il y a eu une votation sur le plan fédéral, et le peuple a répondu affirmativement à la question : « Etes-vous d'accord pour qu'on légifère sur le cinéma et qu'on essaie de promouvoir une production nationale ? » Par un miracle extraordinaire, qui n'avait rien à voir avec le goût du cinéma, le peuple a répondu oui. Simplement un certain parti politique avait pris position contre, et par réaction on a voté pour. On a eu de la chance ce jour-là. Alors ils se sont mis, au rythme helvétique, c'est-à-dire d'une façon très lente, à mettre sur pied une loi du cinéma. La votation populaire a eu lieu en 56, la loi est entrée en vigueur en 63. Et puis quand on a vu le texte de la loi, on s'est rendu compte qu'il était absolument aberrant. Cette loi est encore en vigueur aujourd'hui, elle va être modifée maintenant. Enfin, pour résumer, disons que l'aide qui était prévue pour le cinéma était la suivante : pas d'avance aux films de fiction — on laissait ce domaine complètement au commerce, on ne s'en mêlait pas du tout —, avances aux films documentaires, et primes à la qualité, qui elles, pouvaient aller à des films de fiction ; le tout, de toute façon, sur des montants extrêmement dérisoires, aussi bien les avances que les primes à la qualité. Etait prévue aussi une aide au journal d'actualités, le « Ciné-journal suisse » qui est aussi moribond puisqu'il n'y a aucun directeur de salle en Suisse romande qui le loue. On continue à le subventionner, pour des motifs politiques également. Il a été très vu et très demandé pendant la guerre pour des raisons de sentiment national, etc.

Cahiers Est-ce qu'il existe quelque chose qui corresponde au Centre national du cinéma ?

Tanner Il existe quelque chose que cette nouvelle loi a mis sur pied, ce qu'ils appellent une Commission Fédérale du Cinéma. J'en ai fait partie pendant quatre ans. Lorsque la loi est entrée en vigueur et qu'on a appris la formation de cette commission qui allait s'occuper de tous les problèmes du cinéma en Suisse, on a demandé que l'Association des réalisateurs en fasse partie. Ils nous ont regardé un peu de haut en nous demandant qui nous étions. Et nous leur avons dit : « C'est nous qui sommes les cinéastes, on voudrait bien faire partie de votre truc. » Nouveau petit miracle, ils ont accepté. Et comme je m'occupais assez activement de ces problèmes à cette époque, c'est moi qui ai eu la corvée d'aller représenter les cinéastes suisses dans cette commission fédérale qui est vraiment quelque chose de typiquement suisse. C'est une espèce de cocktail, d'équilibre. Là-dedans, j'étais le seul cinéaste. On a mis parmi ces 27 personnes les églises protestantes, donc les églises catholiques, les socio-démocrates, donc les conservateurs, les gens de langue allemande, donc les gens de langue italienne et de langue française, enfin le vrai cocktail fédéral suisse... la police aussi, bien entendu. Et c'est cet organisme qui décide des primes et de tout, à l'heure actuelle. Vous pouvez imaginer les problèmes que ça pose.

Cahiers Alors les films qui ne sont pas, comme « Charles », produits par la télévision, et qui d'autre part n'ont par définition pas d'avance puisqu'il n'y a pas d'avance aux films de fiction, dans quelles conditions sont-ils produits ?

Tanner Ils sont produits par des moyens personnels. Pour Soutter, il s'est trouvé qu'il a pu tourner ses trois premiers films grâce à un mécène qui lui a avancé un peu d'argent. Il les a tournés avec quatre ou cinq millions anciens. Peut-être qu'il espérait, pas gagner de l'argent, mais retrouver cet argent par la suite.

« Charles », lui, a été tourné avec un budget de 120 000 francs suisses, c'est-à-dire douze millions anciens, la moitié payée par la télé, l'autre moitié, un peu d'argent à moi, un emprunt personnel, du temps de travail et quelques petites dettes de labo.

Cahiers Est-ce que vos techniciens appartenaient à la télé ?



Page précédente : Marcel Robert et François Simon dans « Charles mort ou vif ». Ci-dessus : tournage (Alain Tanner au centre)

Tanner Quelques-uns. Les techniciens qui travaillent au mois à la télévision, on ne peut pas les avoir, mais ceux qui travaillent au cachet, à condition de s'y prendre assez longtemps à l'avance, on peut en avoir quelques-uns. Il y a vingt-trois jours de tournage. Le film est en 16 gonflé.

Cahiers Est-ce que parmi les gens qui présentent des scénarios documentaires il y en a qui essaient de tourner le règlement et avec leur avance de faire des films de fiction ?

Tanner Non, ça ne marche pas du tout, ils sont très stricts là-dessus. Le montant global qui a été alloué pendant les quatre premières années du fonctionnement de la loi s'élève à un million suisse par an. La moitié va au ciné-journal suisse, le demi-million qui reste est divisé en trois morceaux, une partie va à ce qu'ils appellent « les institutions s'occupant d'activités cinématographiques », la Cinémathèque et le Festival de Lo-

camo, plus toutes les organisations de jeunes filles protestantes, catholiques de tous les coins de la Suisse, qui ont droit à leurs miettes, le deuxième tiers du demi-million va aux primes à la qualité, et le troisième tiers va aux avances sur scénarios. Autrement dit ce sont des sommes ridicules. Dès l'entrée en vigueur de la loi, on a demandé qu'elle soit révisée. Cela a pris quatre ans, maintenant le principe de la révision est accepté. L'année prochaine on va faire des avances sur les films de fiction. Mais on nous a déjà dit officiellement qu'il n'y aurait pas plus que deux ou trois films par an qui bénéficieraient de cette avance pour un montant global qui ne dépasserait pas un demi-million ; et ce nouveau système, on est parti là-dessus pour vingt-cinq ans. Maintenant c'est fait, c'est fait, il faudra faire avec ça. Si bien que ce n'est pas très encourageant.

Cahiers Mais quelle force effective, économiquement, représentez-vous avec le groupe que vous avez formé ?

Tanner Absolument rien. Parce que sont majoritaires dans la Commission fédérale du cinéma ce qu'ils appellent « les économiques », c'est-à-dire les distributeurs, exploitants, producteurs — et les producteurs sont uniquement des producteurs de films publicitaires pour la télé ou de choses de ce genre — : ce sont ces gens qui représentent le seul groupe de pression économique dans le domaine du cinéma en Suisse. Nous, nous sommes absolument zéro, nous n'avons aucune force. Nous sommes pour eux des gens un peu douteux.

Cahiers Et les films dont nous parlions, est-ce qu'ils ont eu en général la prime à la qualité ?

Tanner Michel Soutter par exemple a eu une prime pour son tout premier film qui s'appelait « La Lune avec les dents », une prime de 25 000 F. Ça lui payait presque la moitié de son budget. Mais la prime a été refusée pour « Haschisch ». Alors, c'est vraiment l'humeur du moment, parce que « Haschisch » était nettement supérieur à son premier film. Il y a aussi qu'ils se disent : « Il l'a eue l'année dernière, on va la donner à quelqu'un d'autre cette année ». Ç'a m'est arrivé aussi. J'avais eu une prime pour un film documentaire, un long métrage sur les apprentis. L'année suivante, j'ai refait un film avec Reusser qui était meilleur, et on ne me l'a pas donnée. Je pense que j'en aurai une pour « Charles ».

Cahiers Et en ce qui concerne la distribution en Suisse ou à l'extérieur, quel a été le sort de ces films jusqu'à présent ?

Tanner Les distributeurs, en Suisse, de toute façon ne se mouillent pas, ils ne prennent aucun risque. Ce sont les exploitants qui peuvent prendre des risques, s'il y en a un. Les distributeurs ne paient même pas la publicité, ni les copies. Simplement, ce cartel des distributeurs, on va essayer de le détruire. On doit pouvoir y arriver sur le plan politique. Ce qu'il y a c'est que le nom « suisse » accolé à un film chez nous est encore plus défavorable qu'il ne peut l'être à l'étranger : c'est un peu la peste. Parce que, précisément, les tentatives qui ont été faites après la guerre ont toutes été des catastrophes. Il y a tout un courant à remonter pour prouver aux gens qu'après tout, pourquoi pas des films suisses, et peut-être aussi pour faire que les gens s'intéressent à se regarder un peu dans leur miroir. En tous cas on touche un certain public, qui correspond à peu près au public de l' « art et essai » en France, pour autant que les exploitants veuillent bien tenter le coup, et pas seulement sortir un film à la sauvette, mais se donner un minimum de peine. Et les réalisateurs eux-mêmes doivent s'aider. Par exemple, pour « Quatre d'entre elles » qui aurait marché aussi mal que les films de Soutter s'il avait été sorti aussi mal, c'est-à-dire n'importe comment, au milieu de n'importe quoi, sans publicité, les quatre types qui avaient fait le film ont pris en charge eux-mêmes leur publicité, ils ont collé des affiches en ville, ils ont fait des débats tous les soirs à la dernière séance, et ça a très bien marché, ça a fait deux semaines absolument bourrées dans un cinéma de Lausanne. Donc, la preuve est faite que ça peut marcher, pour autant qu'on s'en donne la peine. Mais il est clair qu'il y a un passif très lourd à remonter.

Cahiers Est-ce que vous êtes aidés par une partie de la critique ?

Tanner Ça dépend des villes et des journaux. Une partie de la critique connait son métier .On ne leur demande pas de nous passer constamment la brosse à reluire dans le dos, on leur demande de connaître et d'analyser une situation, et qu'ils parlent des films comme de films. Certains comprennent cela et le font, d'autres pas du tout. A Genève, il se trouve, certainement par hasard, que les critiques des deux principaux journaux haïssent le cinéma et prétendent qu'il ne faut pas faire de cinéma en Suisse, que c'est totalement inutile.

Cahiers Et la jeune critique ? La revue « Travelling » ?

Tanner Ils se lancent dans l'underground. Ils sont tout de même très marginaux. Je ne les connais pas très bien, mais aux dernières nouvelles, ils nous considèrent comme assimilés par le système, et eux ils se lancent dans des trucs « souterrains » en 8 mm, maintenant, je crois.

Cahiers Ils en font eux-mêmes ?

Tanner Je crois qu'ils en font eux-mêmes ; je n'ai rien contre le fait de faire de l' « underground », d'ailleurs, mais enfin...

Cahiers Pour parler de votre film à présent, on a l'impression que le travail à la télévision vous a donné — comme aux autres cinéastes suisses — un point de vue sur le 16 mm très particulier ; ce ne sont pas des films tournés du tout dans l' « esthétique 16 mm ».



Marie-Claire Dufour et François Simon dans « Charles mort ou vif »

Tanner Effectivement ; l'utilisation du 16 mm répond à des considérations purement techniques et économiques ; on ne peut pas faire de post-synchro chez nous, il faudrait donc la faire à Paris, donc aussi vivre à Paris avec les comédiens pendant six ou quinze jours, et ça fait un gros poste budgétaire. On ne peut encore pas tourner en 35 mm, car à cause de l'absence de studios, on ne pourrait pas faire de son direct. C'est essentiellement pour ce motif qu'on tourne en 16 mm avec l'Eclair : c'est le seul moyen de faire du son direct.

Cahiers Ce qui est finalement très bien. Mais de plus, dans « Haschisch » ou dans « Charles », la caméra 16 est utilisée comme une caméra 35, pas sur ce qu'on croit être « l'esprit » du 16 : mouvements, mobilité, agitation, zoom...

Tanner Pourtant, « Charles » a été tourné entièrement à la main ; un pied prend

trop de temps à installer, et ça prend de la place. Mais c'est tout en focale fixe — sans zoom. Je ne pense pas que la caméra détermine tellement, en définitive, le style du film. Disons qu'on fait du 35, mais qu'on le fait en 16...

Cahiers Vous n'êtes pas tout à fait un nouveau venu dans le cinéma. Vous avez appartenu aux « angry young men », comme dit Marcorelles.

Tanner Quand j'ai terminé mes études, j'avais envie de faire du cinéma, car je m'étais occupé plus de ciné-clubs que de sciences économiques pendant mes études ; mais à cette époque-là, la télévision n'existait même pas, c'était en 53 ou autour — la télévision n'est apparue en Suisse qu'en 56 —, il n'y avait absolument rien, aucune espèce de chance, de possibilité, et puis aller à Paris, c'était tout reprendre à zéro, ça prend du temps — on ne vous attend pas, à Paris, il y a déjà assez de monde. Alors, un peu par hasard, je me suis pointé à Londres, pour voir s'il y avait moyen de faire quelque chose, et puis j'ai connu Anderson, et par lui j'ai eu un job à la Cinémathèque parce qu'il fallait qu'on croûte ; j'ai donc travaillé deux ans au British Film Institute ; et puis, il y avait la possibilité de tourner ces films de l'« Experimental Fund ». A ce moment-là démarrait le « free cinema », et comme on connaissait Anderson et Richardson, on s'est enfilé là-dedans, et on a tourné un petit film qui s'appelait « Nice Time », et qui est passé dans le 2e ou 3e programme du « free cinema ». Il est passé à la Cinémathèque, et un peu partout, Moscou, New York...

Après ça, j'ai quitté la Cinémathèque, j'ai été à l'essai à la TV pendant une année à peu près, comme assistant, puis comme « second unit director » sur des films documentaires romancés ; c'était assez minable, mais je m'étais dit qu'il y avait une technique à acquérir. Après, je suis venu à Paris deux ans, où je n'ai rien foutu, j'étais assistant un peu à gauche et à droite, vaguement stagiaire, payé par-dessous la table, sans carte de travail. Et puis j'ai eu l'occasion de tourner un film en Suisse, un documentaire sur Ramuz ; ça m'a ramené en Suisse, ce dont je n'avais pas tellement envie, ensuite, une chose après l'autre, j'y suis resté.

Le film, c'était un documentaire cinéma, qui fait 25 minutes à peu près. Après, j'ai fait un long métrage qui s'appelait « Les Apprentis », qui a été un bide absolument exemplaire et magistral ; c'est un film un peu dans le style « cinéma-vérité », simplement un groupe d'apprentis mécaniciens, de jeunes types entre 16 et 19 ans, qui racontaient leur vie quotidienne. Long métrage 35. Ils m'ont sorti ça à Lausanne, après un Hitchcock, dans une grande salle, au milieu de l'été ; je crois qu'il y avait à peu près cinq ou six personnes par séance. Il a un tout petit peu mieux marché en Suisse allemande, mais de toute façon ça n'a pas été un succès. C'est après ce film que je me suis mis à travailler de façon beaucoup plus régulière pour la TV, pour « Cinq Colonnes », et pour le magazine coproduit avec « Cinq Colonnes » ; essentiellement des reportages ; j'ai fait toute une série de portraits de 50 minutes ; j'ai fait à peu près 35 ou 40 films de TV, entre 1964 et aujourd'hui.

Cahiers Ça existe, une série TV comme celle que vous montrez dans « Charles » ?

Tanner Ça existe, mais ce n'est pas tout à fait la même chose. J'ai fait déjà quatre portraits dans cette série. Et du reste, l'idée, le point de départ du film — bien que tout le reste soit très différent — c'est une expérience réelle, un de ces portraits qui était celui d'un médecin de campagne : il y a eu l'arrivée de la télévision dans la vie de cet homme, et le fait qu'il s'est estimé à certains égards un peu comme le porte-parole du corps médical. Nous sommes restés quinze jours chez lui, nous avons parlé très longuement. Cela a fait comme une sorte de cassure dans sa vie. Il s'est repensé en quelque sorte, et le fait de faire l'émission l'a marqué très profondément. Par la suite il a fait une dépression nerveuse assez grave. Donc, c'était l'idée de départ, et le reste, c'est un peu un sac où j'ai mis des tas de choses. Ce que je voulais surtout, c'était éviter d'être trop sérieux, de prêcher quelque chose à qui que ce soit. C'est pour ça que j'ai un peu pris des distances, que j'ai pris un peu la chose à rebrousse-poil. C'est le père qui n'est pas d'accord et c'est le fils qui est d'accord, pour changer un peu. Mais disons que c'est un jeu, pour ne pas être édifiant.

Cahiers C'est justement ce qui fait que le film est tellement sur la corde, on a tout le temps peur de la chute...

Tanner J'avais une trouille terrible effectivement, et avant de tourner je relisais le dialogue — qui était complètement écrit — et je me disais qu'il fallait tout refaire, que j'allais me casser la gueule. C'était un peu de la corde raide.

Cahiers Une chose frappante dans votre film, c'est qu'il a un côté didactique. C'est-à-dire, pour être plus clair : un film peut-être didactique en se justifiant sur le plan psychologique, pour respecter une règle du jeu, ou bien on fait de la psychologie, on raconte une histoire édifiante, en faisant en sorte qu'elle soit en plus didactique. Là, il semble qu'il y ait tout le temps dissociation des deux choses : une égale distance vis-à-vis des deux. C'est-à-dire qu'on ne sait jamais, au moment où les personnages parlent, s'ils s'engagent dans une chose qui est psychologique et qui les explique, ou s'ils parlent pour le spectateur.

Tanner C'est coller des affiches pour les décoller tout de suite, c'est un peu ça. Il y a des affiches dans le film, et elles sont tout de suite enlevées. Cela faisait partie de la corde raide, le côté un coup ici, un coup là.

Cahiers Il y a un plan où on dirait que le principe se trahit : quand le barbu parle au spectateur pour dire un de ses proverbes.

Tanner Oui, là on peut dire que c'est servi sur un plateau.

Cahiers C'est aussi quelque chose qui fait un peu penser aux « Histoires d'almanach » de Brecht. Et ce nom de Monsieur Dé...

Tanner Peut-être. Je n'ai pas voulu faire du brechtisme au cinéma, mais Brecht m'a beaucoup influencé, peut-être plus que je ne l'imagine. J'ai été très marqué par le théâtre de Brecht, alors que je n'allais pas tellement au théâtre avant de le connaître.

Cahiers On a le sentiment que l'on pourrait écrire avant chaque séquence : « Où l'on voit Monsieur Untel faire ceci... »

Tanner Oui, c'est peut-être ce qu'il y a de plus volontaire dans le film.

J'aurais pu mettre un petit texte au début de chaque scène. Mais j'ai préféré procéder d'une autre façon. Souvent la scène commence sur le décor vide, et le personnage entre comme au théâtre, puis ressort.

En tout cas, si je ne pensais pas à Brecht en faisant le film, je peux dire que j'ai « potassé » Brecht pendant longtemps, que ça m'est, disons, familier. Ensuite il y a un autre élément : lorsque j'ai commencé à préparer le film, je me suis senti dans une espèce d'incapacité à entrer vraiment dans la réalité suisse, à décrire le comportement psychologique des gens, cette espèce de grisaille, de sensation d'étouffement, cette satisfaction. Je n'arrivais pas à mettre sur le papier, et à imaginer de filmer ensuite des personnages réalistes, des choses réelles. Alors que j'aurais pu être tenté de le faire puisque c'était en fait mon premier film et que je ne savais pas très bien où j'allais. Et comme j'avais une assez longue expérience du reportage et du documentaire, j'aurais pu être tenté de rester au niveau de la réalité. Dès le début, j'ai vu qu'il fallait prendre du recul, démonter, s'amuser un peu avec ça, mais ne pas entrer là-dedans, ce n'était pas possible. C'était comme une nécessité biologique.

Cahiers Est-ce que vous ressentez vous-même, justement du point de vue de cette sorte de distance, la parenté qui existe entre votre film et « Haschisch », cette façon de montrer la Suisse sans vraiment y entrer ? Et aussi la parenté avec un certain ton, détaché, drôlatique, qu'il y avait dans les deux premiers Godard ?

Tanner La parenté avec Godard, peut-être. Je ne sais pas. J'ai considéré longtemps Godard comme le plus Parisien des Parisiens. Mais peut-être bien qu'il peut y avoir quelque chose de suisse chez Godard. Mais je le vois probablement beaucoup moins bien que vous.

Cahiers En voyant le film de Soutter nous nous étions dit qu'il y avait peut-

être influence de Godard sur un cinéaste suisse. Mais maintenant, il apparait avec votre film que c'était et que c'est plutôt l'influence de la Suisse sur Godard qui se manifeste chez lui...
Tanner En ce qui concerne « Haschisch », je pense qu'il y a certainement une parenté de ton, une parenté d'attitude vis-à-vis d'une certaine réalité. Mais je crois qu'il y a tout de même d'assez grosses différences. Les personnages de Soutter sont encore plus détachés de la réalité que les miens. Les acteurs traversent le film sur un rail. Soutter m'a dit : « je voudrais bien avoir fait ton film, parce que tes gens ont des sentiments. Moi je n'arrive pas à leur faire exprimer des sentiments ». Je pense que c'est tout de même assez important d'arriver à faire exister certaines qualités de sentiment dans les rapports entre les gens. Je ne sais pas si j'y suis arrivé, mais j'ai essayé de le faire.
Cahiers Pour en revenir à Godard, ce qu'on avait cru être un côté suisse chez lui, c'est le côté glacis, la mise en page, et maintenant, grâce à vos deux films, il apparait qu'il y a un autre côté suisse, présent chez Godard, c'est cette sorte de refus du réalisme au profit d'un réalisme retourné, second, une façon de se mettre à distance de ce qu'on dit, et de mettre les acteurs à distance de ce qu'ils disent eux-mêmes.
Tanner Moi cela m'est venu d'une façon tout à fait naturelle, tout à fait inconsciente. Je me suis rendu compte qu'il était absolument impossible de faire passer telle quelle cette réalité — que pourtant je connais bien, dans le film. Ça devenait monstrueux et ridicule.
Cahiers Dans le film de Reusser on sent aussi cette espèce d'impossibilité à coller au réel, avec lui carrément assumée à un autre niveau, la fable. Il décolle complètement.
Tanner Il serait peut-être possible de raconter une histoire d'une façon beaucoup plus réaliste, dans la mesure où on la détache de toute autre ambition. Ça doit être possible pour une histoire d'amour, qu'elle se passe au bord du lac de Genève ou n'importe où. Mais si on veut embrasser vraiment cet espèce de fromage dans lequel on vit, et en parler, ce n'est pas possible de l'aborder par le chemin de la réalité.
Cahiers « Haschisch » est un film noir, comme en réaction volontaire contre le côté « vert » de la Suisse, « Charles » aussi ; et il y a même une scène qui le dit carrément, quand la fille raconte ce rêve merveilleux où elle imagine que Genève devient une ville d'usines, que tout est couvert de suie.
Tanner Oui, c'est presque un private-joke. C'est un dégoût personnel contre Genève ; j'ai vraiment horreur de cette ville de parcs, d'institutions internationales, où il n'y a surtout pas d'usines, surtout pas d'ouvriers, cette ville où il ne faut surtout pas marcher sur les gazons. Ça correspond à un sentiment très fort vis-à-vis de cette ville qui se veut un parc fleuri et ça n'est pas supportable.
Cahiers On s'aperçoit très vite que ce couple bohème chez qui va vivre Charles est beaucoup plus guetté par l'encroûtement que lui.
Tanner Je l'ai voulu expressément. Ce genre de personnages existe chez nous. Dans un pays comme la Suisse, ceux qui n'en veulent pas, qui se mettent en marge, comme par exemple ce couple, ce type qui barbouille un peu pour gagner deux trois sous à la petite semaine, ces gens-là sont guettés par une autre forme d'embourgeoisement, l'embourgeoisement marginal, la vivotte en marge. Ce qui donne des vieillissements absolument tragiques, pathétiques. Parce qu'il n'y a pas non plus pour eux de possibilité d'arriver à un véritable engagement politique ou de trouver d'autres formes de contestation à travers un métier ou je ne sais pas quoi. Ils se retirent sur les bords, et finalement c'est presque aussi tragique que le reste.
Cahiers C'est justement quand on le voit balancer la voiture qu'on a très peur de retomber dans la convention et qu'on se demande quelle distance vous avez à l'égard de ce genre de geste.
Tanner Là où l'on m'a reproché de retomber dans la convention, c'est dans la scène des infirmiers à la fin, qui, effectivement, est très caricaturale. On m'a dit : ce n'est pas ça la Suisse. On y récupère en douceur, en étant poli. J'ai répondu : pour l'instant on récupère en douceur, mais le jour où on ne pourra plus, ce sera aussi dur que partout ailleurs. Il est vrai que la scène a été tournée trop vite, et que les acteurs n'ont pas été à la hauteur. On n'arrivait plus à retenir notre souffle tellement on se marrait. C'est Francis Reusser qui fait l'un des infirmiers. La scène en a été un peu victime.
Cahiers En tous cas ce qui frappe c'est la justesse des acteurs principaux.
Tanner Simon, j'avais un peu peur, du fait de sa grosse expérience de théâtre, précisément parce qu'il devait jouer un peu à facettes, se regarder un peu jouer. Et ce n'est pas un acteur de ce style-là, c'est vraiment un personnage tchékovien. Et pourtant, ça a marché. Il porte le film d'une façon extraordinaire. C'est sa nature, sa photogénie, quelque chose que je définis mal.
Cahiers Est-ce qu'il s'est rapproché du personnage au cours du film, ou est-il resté toujours un peu à distance ?
Tanner Il est toujours resté un peu à distance. Il disait toujours « C'est trop triste ton film, tu vas faire chialer tout le monde ». Il n'était jamais tout à fait sur la même longueur d'ondes que moi, et le film y a gagné.
Cahiers Et les autres acteurs ?
Tanner Le type, Marcel Robert, était parti en France, et commençait à avoir un petit succès à Paris. Mais on lui offrait des rôles uniquement sur son physique. Ça lui fait horreur, il a fichu le camp à Londres, et il a travaillé avec Peter Brook. Maintenant il essaie de créer quelque chose à Genève, le théâtre dans la rue. La fille n'avait jamais joué en Suisse, elle faisait partie d'une troupe en France. Elle est revenue en Suisse elle aussi. Et les deux autres filles sont les filles de Simon, donc, les petites filles de Michel Simon. Et lui, François Simon, est un type charmant, formidable.
Cahiers On pense, devant la première demi-heure du film, à cause du ton, du scénario, de l'acteur, à certains romans de Simenon, comme « La Fuite de Monsieur Monde »...
Tanner C'est curieux, on me l'a déjà dit, mais je connais pas du tout les romans de Simenon. Ce qui n'empêche d'ailleurs pas que la ressemblance soit possible.
Cahiers Est-ce qu'il était prévu dans le scénario qu'il ne se passe rien entre Simon et la fille ou est-ce que cela a changé en cours de tournage, ou de montage ?
Tanner Je n'ai pas réussi à trancher. Je voulais cette équivoque, ces propositions. Je ne sais pas moi-même s'il s'est passé quelque chose, probablement pas.
Cahiers Est-ce qu'il y a des cinéastes à qui vous avez pensé explicitement ou qui vous ont marqué ?
Tanner Non, pas du tout. Je n'ai pas de filiations. J'aime beaucoup de cinéastes, mais je ne peux pas dire que j'ai un patron.
Cahiers Parce qu'on a tout de même l'impression que vous êtes des cinéastes cinéphiles, comme ceux de la nouvelle vague française.
Tanner Bien sûr. A la cinémathèque anglaise je voyais deux films par jour, ou quarante films japonais d'un coup. Mais je ne me reconnais vraiment pas de parent direct. J'ai été très influencé à l'époque du free cinema par Anderson, sur le plan documentaire, et sur le plan individuel. C'est un type qui a une très forte personnalité.
Cahiers Vous avez des projets ?
Tanner Un. J'espère pouvoir le mettre sur pied l'année prochaine. Ça dépendra un peu de celui-là, du montant de la prime à la qualité qui doit paraît-il m'être donnée pour « Charles ». J'ai une idée encore vague, dans la même ligne d'ailleurs que « Charles », mais poussée peut-être plus loin. Si cela peut vous intéresser, il y a deux cantons en Suisse qui ont aboli la censure complètement. Sans doute il doit y avoir une sorte d'autocensure des distributeurs, parce qu'il peut encore y avoir interdiction comme mesure de police si les mères de familles mettent des piquets devant le cinéma et gênent la circulation, mais officiellement, la censure est abolie. Ceci mis à part, il arriva fréquemment pour des motifs divers qu'un film soit autorisé à Lausanne et interdit à Genève, si bien qu'il faut se déplacer pour le voir. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.)

Le Congrès de Cannes

par Luc Moullet

1 L'Académie

La première caractéristique de la compétition était la répétition, sous des titres, des nationalités et des signatures variables, d'un même film, qui serait donc le parfait « film pour festival » actuel.
Surprise : il ne s'agit pas de vieilles barbes. Le seul vétéran, Biberman, en est à son sixième ou septième film, et la plupart de son œuvre passée compte probablement pour du beurre. Ces messieurs du cinéma ont entre trente et quarante-cinq ans pour l'état civil, bien plus en fait sur l'écran. La présence, le plus souvent hors compétition, de compatriotes novateurs rendait plus cruelle la comparaison, plus dérisoire encore cet académisme qui trônait dans la salle du bord de mer, souvent vidée au profit du foisonnement qui caractérisait l'étroite rue marchande de l'intérieur de Cannes.
Autre nouveauté : l'opposition entre fausses gloires et vrais cinéastes ne concerne plus seulement les trois grands — France, Italie, U.S.A. — mais toutes les nations, presque sans exception. Il y a un cinéma officiel et un cinéma nouveau en Suède, en Allemagne, au Japon, au Brésil, en Yougoslavie. Preuve que le cinéma est enfin devenu International : plus de vingt pays avaient au moins un bon film à nous offrir, et un film académique.
Des noms ? L'Anglais Lindsay Anderson (« If... »), l'Américain Sidney Lumet (« The Appointment »), le Français Costa-Gavras (« Z »), le Japonais Kobayashi Masaki (« Nihon no seishun »), le Yougoslave Aleksandar Petrovic (« Bice Skoro Porpast Sveta » : « Il pleut sur mon village »), l'Italien Giuseppe Patroni Griffi (« Metti, una sera a cena »), l'autre Anglais Karel Reisz (« Isadora »), l'autre Américain Herbert J. Biberman (« Slaves »), le Russe Andrei Tarkovski (« Andrei Roublev »). J'étais si persuadé, au vu de leurs films passés, que le Suédois Bo Widerberg (« Adalen 31 ») et l'Allemand Volker Schlöndorff (« Michael Kohlhaas - Der Rebell ») s'ajouteraient à la liste que je n'ai pas eu le courage d'aller y voir. J'espère avoir eu tort.
Premier point commun à tous (sauf Kobayashi) : le travail sur l'image, et dans la plupart des cas sur la couleur. On met dans le champ le plus d'éléments colorés qui retiennent l'œil, ou on dirige le choix des tons dans une certaine direction. Cette esthétique va jusqu'à déterminer le choix des scènes : le Patroni-Griffi, à l'origine une pièce, nous promène dans les lieux les plus hétéroclites et les plus rutilants. On assiste à un match de boxe, d'assez près. Sans raison aucune. Bien entendu, ce principe ne développe en rien le propos des films, qui est tout autre, généralement politique, social ou psychologique. Il le contredit, et détourne l'attention du spectateur du propos initial, afin de l'offrir, à travers le chatoiement, à un public plus large. Il y aura probablement réussite commerciale, mais plus rien ne sera exprimé. Echappent à cette critique « Isadora », qui est au départ un film purement décoratif, de goût médiocre d'ailleurs, et le Tarkovski, qui perpétue une tradition bien ancrée de l'académisme russe. Disons que, d'une façon générale, c'est l'obligation de tourner en couleur qui est le grand responsable de cette évolution, le grand coupable.
Deuxième caractéristique : l'insertion, dans une continuité classique, d'éléments plus modernes, qui attribuent au film un label de qualité, d'ambition et d'à propos. Je pense plus particulièrement aux flashes de « Z », aux scènes oniriques d' « If... », hélas dénuées de poésie.
Troisième caractéristique : le recours au social, soit par référence extra-filmique au passé du réalisateur — parce qu'il a fait un premier film social, Reisz, nonobstant trois films suivants de pure consommation, passe pour être de gauche — soit par référence extra-filmique au film lui-même. Je veux dire que « If », le Kobayashi, le Petrovic ont un vague fond socio-politique qui n'est pas exploré ni exploité, soit suite à l'intrusion du décoratif, soit suite à un manque d'intérêt du réalisateur ou à des concessions commerciales.
Le cas le plus flagrant est celui de « Z », qui a mystifié presque toute la presse française. Voilà un film qui passe pour le chef-d'œuvre du cinéma politique, alors qu'il n'a aucune signification politique, ou s'il se trouve incidemment avoir une valeur politique, elle est nettement réactionnaire, en accord avec la forme même du film, qui reprend tous les procédés du cinéma d'aliénation (bel ouvrage de la série B américaine et bons mots à la française) alors qu'il semble vanter une lutte contre le capitalisme aliénant. Au moment même où la Grèce se trouve dans une situation dramatique, Costa-Gavras ne trouve rien de mieux que de nous montrer comment on était arrivé à organiser un meeting triomphal contre le régime, et comment on était parvenu à déjouer le complot des militaires et à les faire arrêter. Il fait s'identifier le spectateur aux héros, Yves Montand et Jean-Louis Trintignant, qui mènent cette double lutte. Nul doute que le spectateur sorte très satisfait à l'issue de cette double victoire qui est **sa** victoire. Il s'applaudit lui-même. Après deux heures de progression triomphale, la dernière minute du film lui dit que tout va mal aujourd'hui, mais cette accumulation de défaites est tellement rapide, superficielle et humoristique en son principe que le spectateur n'y voit qu'un supplément de plaisir esthétique qui ajoute à son auto-satisfaction. Alors que le film de combat aurait exploité uniquement cette accumulation de défaites pour en faire surgir un constat, une révolte, des moyens de lutte. Comme l'action n'est pas située dans l'espace et comme le film a été tourné à Alger, la plupart des spectateurs croient qu'il s'agit d'une satire contre la nouvelle république algérienne... On voit qu'il y a une énorme différence entre l'intention de base — nul doute que Costa-Gavras ait d'abord voulu faire un film de gauche — et le résultat. Pour faire voir son film par le maximum de gens, Costa-Gavras a employé les diverses formules qui conditionnent le succès commercial, formules imposées par la civilisation capitaliste, et la signification du film en a été bouleversée du tout au tout. Il semble que les étrangers, réagissant moins affectivement que les français devant un film qui évoque les rapports police-manifestants de notre mois de mai, ne soient pas dupes : « Z » n'a pas eu la Palme d'Or. Le **Nuevo Diario** voit en lui surtout « un film commercial de très bonne qualité », **La Stampa** « un film politique et commercial, un pamphlet suant d'humeurs libérales, mais sans critique sérieuse, dans la lignée des thrillers et des westerns ». Bref un détestable film politique, un bon policier à l'américaine, hélas trop francisé par l'éternel Semprun, l'Audiard de gauche, qui compromit déjà fâcheusement la réussite de « La Guerre est finie ».
Passons sur le Kobayashi, honorable et terne, et sur le Petrovic, lequel vit sur ses « Tziganes » comme Reisz sur « Saturday Night and Sunday Morning »

ou Schlöndorff sur « Törless ». « If... », si l'on oublie son côté « Zéro de conduite » 40 ans après et sans Vigo, pourrait être intéressant en tant que documentaire sur la stupidité qui conditionne les « public schools » anglais. Ce genre de film captive ceux qui connaissent mal le sujet, indiffère les autres par ses lieux communs, alors qu'un vrai documentaire devrait passionner même ceux qui sont au courant. J'ignorais pour ma part cette militarisation insensée des « public schools », mais le reste est surtout folklorique et superficiel : les causes de cet état, les motivations des responsables ne sont jamais mises à jour. La révolte finale en devient encore plus puérile. Ce qui est grave en un temps où l'on conteste le sérieux des révoltes dans les lycées, autrement plus fondées et plus adultes par leur manière.

« Slaves » du mythique Herbert J. Biberman, le signataire de « Salt of the Earth » (1953), a le mérite de révéler certaines modalités de l'esclavage aux Etats-Unis : il ne survivait que parce que les Blancs privilégiaient certains Noirs, lesquels en revanche devaient les protéger contre les autres Noirs. Il est dommage que des notations aussi intéressantes soient compromises par l'envahissement de l'anecdote et la mollesse de la réalisation.

La seule réussite académique fut celle du Lumet (« The Appointment ») : Federico, amoureux fou de Carla, l'épouse bien qu'il ait entendu dire qu'elle se prostituait parfois à prix d'or. Il passera ensuite son temps à essayer d'obtenir un rendez-vous avec Carla en intervenant auprès de son entremetteuse supposée. Il voudrait en avoir le cœur net. Mais Carla se lasse de ses absences... J'ajoute que Federico est l'inénarrable Omar Sharif, naguère espagnol (Zinnemann), puis russe (Lean), juif (Wyler), mexicain (Lee Thompson) et autrichien (Terence Young), et aujourd'hui italien jaloux. Sharif est plus que fidèle à lui-même, en bellâtre dingo, débitant des lieux communs qui firent crouler de rire le Festival, à contresens : il est évident que ces dialogues ont été conçus en fonction de l'impression de bêtise et de hâblerie que laisse toujours cet acteur, et qu'il s'agit, beaucoup plus que d'un amoureux mal interprété par Sharif, d'un maniaque dont on cherche deux heures durant à percer le secret : n'aime-t-il pas plus Carla à cause de cet autre secret qu'elle peut cacher ? Son attention envers elle n'est-elle pas dictée par la recherche passionnée du plus petit détail révélateur ? Le double jeu de Lumet vis-à-vis du personnage de Sharif est évident lorsque, au moment de coucher pour la première fois avec Carla, Sharif prend sous le bras son luxueux petit nécessaire de toilette et s'en va se laver les dents et se brillantiner avant de retrouver Carla déjà assoupie... Le seul bon film de Sharif parce que contre Sharif. Il y a du Henry James dans cette culture du mystère dans une atmosphère surannée, mystère qui ne se dévoilera qu'à peine à la fin. Tout l'art de Lumet consiste, dans ce film où il ne se passe rigoureusement rien, à retarder le plus possible l'action, par des diversions sur le décor, sur des actions secondaires, par la décomposition exagérée des gestes, tous procédés qui contribuent à accroître le suspense, ici un suspense pour rien. Il y a du Buñuel aussi dans le personnage de Sharif (plus qu'à « Belle de jour », on pense à « El »). C'est l'excès des conventions, de la minutie et de l'aspect ouvrage décoratif (avec zoom arrière continué par hélicoptère depuis un baiser dans l'herbe jusqu'au moment où les trois pointes de l'île aux amants rentrent dans le champ, constituant un triangle dont le lieu géométrique est le centre même du plan) qui crée l'originalité et la grandeur du meilleur film de Lumet.


« Isadora », de Karel Reisz.

II Expressions locales

J'avais détesté « Deus e o Diabo na Terra do Sol » de Glauber Rocha (Brésil), que je considère comme un faux, et je m'étais refusé à voir « Terre en transes ». Quelle ne fut pas ma surprise devant « O Santo Guerreiro contra o Dragao da Maldade » (« Antonio das Mortes ») qui reprend le thème et le style de « Deus e o Diabo », mais qui constitue une manière de chef-d'œuvre. Comment expliquer une telle différence ? « Deus e o Diabo » était un premier brouillon, maladroit, c'est évident. Mais encore ? Il semble que le propos de Rocha est tellement ambitieux qu'il exige la perfection et qu'il est ridiculisé par toute approximation. Il semble également qu'il exige tous les moyens du spectacle (figuration et surtout couleur), dont l'absence nuisait considérablement à « Deus e o Diabo ».
Il s'agit une fois de plus — car tous les cinéastes brésiliens reprennent ce thème — du conflit agraire qui oppose non seulement les propriétaires aux paysans, mais aussi les uns et les autres aux bandits d'honneur, aux tueurs à gages, aux idéalistes, et ces derniers entre eux. Une histoire assez mince sert de lien entre les divers épisodes de cette lutte, grâce au personnage d'Antonio das Mortes, qui passe du parti des propriétaires à celui des paysans. La force du film réside dans l'aisance avec laquelle Rocha réunit successivement puis simultanément le constat social, le poème lyrique et l'abstraction finale des motifs, des actions et des styles. C'est une orgie de sang, de passion, de fureur qui surpasse de loin le fameux final du « Duel in the sun » de Vidor, à laquelle Rocha nous amène calmement. Dans le plan, le ton évolue parfois en quelques secondes entre les différents registres du film. Au premier coup de couteau, on est au stade d'un lyrisme fondé sur la réalité ; au trentième coup de couteau donné encore plus farouchement dans le même corps, on aboutit au-delà de tout ce qui avait été exprimé auparavant par le cinéma. Bel exemple de spectacle total, après lequel les Européens avaient couru vainement jusqu'alors.

Dans quelle mesure s'agit-il d'une expression purement personnelle de Rocha, d'une expression typique du cinéma ou encore de l'art brésilien tout entier ? J'inclinerai pour l'une de ces dernières hypothèses, vu la parenté avec « Os Fuzis » de Guerra.

Revenus de leurs décevantes digressions historiques, Jerzy Kawalerowicz et Andrzej Wajda nous donnent avec « Gra » (« Le Jeu ») et « Polowanie na Muchy » (« La Chasse aux mouches ») deux films sur les Polonais d'aujourd'hui qui ne sont pas tellement loin l'un de l'autre, malgré la vocation plus intellectuelle du premier et la prédominance de la sensibilité chez le second. Le Kawalerowicz est moins construit, plus personnel, reflétant des épisodes de la vie d'un couple qui ne peuvent avoir été inventés. Sa tendresse, son amertume, liées certainement à la condition de l'homme polonais d'aujourd'hui, sont comparables à celles de Wajda, qui reprend le thème et la veine de son sketch de « L'Amour à 20 ans » : le besoin des Polonais (et surtout des Polonaises) de découvrir des héros dans la vie actuelle. L'humour de Wajda se manifeste par de brillantes touches éparses à l'intérieur d'une continuité assez molle, qui lui a été reprochée à Cannes : mais ce style semble mieux rendre la vie polonaise actuelle qu'une comédie menée tambour battant. Il est également possible que le caractère spécifiquement polonais (ou spécifiquement démocratie populaire) du sujet nous ait empêché d'apprécier certaines nuances, certains détails, et nous ait donné l'impression

d'un ralentissement excessif. Que ce film ait été très vivement critiqué par la presse communiste française, laquelle vanta si fort « Z » et « Andrei Roublev », confirme bien sa qualité, sa vérité et son importance.

Après la petite musique de Varsovie, les gros sabots de Prague : « Vsichni Dobri Rodaci » (« Chronique morave ») de Vojtech Jasny reprend tous les poncifs du cinéma tchèque, misérabilisme, pantalonnade, putanat, communs aux films de Passer, Menzel, que seul Forman avait su transcender. Mais heureusement, Jasny n'a exploité que très légèrement les multiples possibilités qui lui étaient offertes par son sujet et ses personnages. Il reste très détaché par rapport à ce qu'il filme. Et nous avons une chronique assez simple, malgré l'esthétisme, assez triste, de la vie paysanne entre 1945 et 1969 (il eût été trop dangereux d'aller plus avant dans le temps) et un bon documentaire sur l'évolution politique en Tchécoslovaquie, et sur l'évolution de la politique agraire.

« Vive la mort » de Francis Reusser est un film suisse sur la Suisse, les problèmes suisses, la mentalité suisse, qui mélange avec bonheur les différents registres d'expression comme Glauber Rocha, mais avec autant de discrétion que le Brésilien manifeste de violence. Le meurtre final est ici évoqué avec une douceur surprenante qui en fait tout autre chose qu'un meurtre. On pense à Godard, non pas à cause de certaines rares similitudes occasionnelles, mais à cause d'une certaine façon d'évoquer, de caresser les faits qui se rapprocherait de « Bande à part » ou d' « Une femme coquette ». Non pas influence. Il semblerait que l'art si particulier de Godard doive quelque chose à un mode d'expression vaudois auquel emprunterait également Reusser. Notre étonnement devant Godard proviendrait peut-être en partie d'une méconnaissance de cette source d'influences.

Pour lutter contre le caractère fermé de ces cinémas locaux, certains petits pays recourent à l'intrusion d'éléments étrangers : c'est le cas des Pays-Bas, avec « Obsession » de Wim Verstappen, dont le « Joszef Katus », malgré deux prix internationaux, avait été une déception commerciale. Parlé anglais, il reprend sur une musique de Bernard Herrmann le thème de « Rear Window ». C'est agréable à entendre, amusant à voir, assez frêle en dépit d'une conclusion logique très forte. Mais il n'y a plus rien des qualités des précédents films hollandais. Mieux vaut une diffusion limitée d'une œuvre locale personnelle qu'une large diffusion de l'impersonnalité.

III Expressions personnelles

Il est regrettable qu'une tradition critique oblige à rendre compte séparément de « Riton » (« Le Rite ») de Bergman et de « Fenyes Szelek » (« Ah ! Ça ira ! ») de Miklos Jancso, qui sont vraiment inséparables des autres œuvres de leurs auteurs. L'individualité de ces films est une individualité fallacieuse, uniquement justifiée par des motivations commerciales. Le cinéma est, en ce sens, cruellement désavantagé comparativement à la littérature et surtout aux beaux-arts, où l'on n'essaie pas de distinguer tel moment particulier de la création d'un auteur, si ce n'est une fois l'œuvre achevé, l'auteur mort.

Depuis 6 ou 7 ans, chaque fois (si l'on excepte son film en couleur), Bergman essaie de réduire le plus possible la part de technique pour circonscrire de plus près les pensées des personnages. Il n'y a plus comme dans « Skammen » le recours à l'élément extérieur que constituait la guerre. L'élément extérieur, ici, le rite, est en fait l'élément le plus intérieur puisqu'il réintroduit, comme dans « Persona », le spectacle, bref le cinéma. Le juge, le spectateur donc, ne peut plus supporter le spectacle que lui donnent les comédiens, et qui le stupéfie, le martyrise : il en meurt. Cette impossibilité d'exister, de continuer à exister en tant que spectateur, pourrait bien être l'une des conclusions ultimes de l'œuvre de Bergman. Mais rappelons-nous que Bergman, après plusieurs films auxquels on ne pouvait voir de suite, a toujours réussi à repartir sur des données légèrement différentes et à aller encore plus loin. En tout cas, l'indécence dans la pénétration des pensées — vérités ou mensonges qui disent encore plus de vérités, — n'a jamais été aussi admirablement loin.

Avec Jancso, la répétition du même film d'une année à l'autre a encore plus de force et de raison d'être que chez Bergman, puisque chaque film constitue à l'intérieur de lui-même une suite de répétitions. J'avais admiré « Szegenyelegenyek » puis j'avais été irrité par l'artifice trop facile à la deuxième vision de « Csillagosok Katonak » et au début de « Csend Es Kialtas ». Mais, en fin de projection, cet artifice souligné au-delà de tout ce qui avait été fait jusque-là devenait extrêmement fascinant grâce à son caractère répétitif. La répétition chez Bergman exprime la monotonie de la vie quotidienne ; chez Jancso elle communique un vertige entièrement nouveau qui ne nait ni de la psychologie ni de la signification ni même de la technique, mais bien de la construction abstraite et lyrique d'un monde indépendant à partir de la technique et qui contredit la signification terre à terre (encerclement de l'homme) que la technique pourrait donner au film. « Fenyes Szelek » relève de l'esthétique de la sirène de paquebot. Plus on entend de médiocres chants révolutionnaires, et plus ça devient saoûlant et magnifique. La révolte dans les lycées de tous temps — ça doit se passer en 1947, mais il y a des mini-jupes et des « Ce n'est qu'un début » — est dominée par Jancso de très haut. Les différentes complications politiques issues de la révolte sont réduites à leur caractère dérisoire par le mouvement perpétuel de la caméra de Jancso, qui saisit les formations de groupes, les séparations et les retrouvailles subites à l'état naturel, par un mélange indissociable d'extrême préméditation et d'extrême improvisation. C'est Marx plus Marcuse plus Clausewitz plus je ne sais qui encore mieux que résumés, concrétisés en une heure et demie de chansons et de pas de danse à peine esquissés. Un merveilleux manuel pour prévoir l'issue de toutes luttes qui se cache sous la modeste apparence d'une comédie musicale pour enfants — paradoxe qui se trouve réalisé pour la première fois dans l'histoire du cinéma.


« Antonio das Mortes », de Glauber Rocha.

Bien que « Fenyes Szelek » décrive

avec précision la création et la force des mouvements de type communiste, il est évident que Jancso plane, avec un dédain qui irritera les combattants de tout poil. En un temps où la notion d'auteur est fortement combattue, il s'agit là d'une des plus orgueilleuses et des plus formidables affirmations de l'Artiste.

IV L'au-delà

Jusqu'à ces dernières années, le cinéma a été surtout un art de nuances, un art de rapports, respectueux des données de base à peu près permanentes. Aujourd'hui, dans les meilleurs films, ce n'est plus tellement le **comment** qui compte, mais le **quoi**. La base conventionnelle est rejetée. Les trois grands films de Cannes, « Capricci » de l'Italien Carmelo Bene, « La Pendaison » et « Le Journal d'un voleur du Shinjuku » (« Shinjuku Dorobo Nikki ») de Oshima Nagisa (Japon), se consacraient à l'exploration de nouvelles planètes cinématographiques.

Le plus audacieux est le Bene : de trame, il n'en reste plus guère, de psychologie encore moins. Il s'agit vraiment de cinéma à l'état pur, tel qu'il n'y en a jamais eu. Il n'y a absolument rien d'autre que du cinéma, que des idées de cinéma, et sans aucun rapport avec les idées de cinéma éprouvées. Je ne veux pas parler d'idées techniques, bien qu'il y en ait. C'est un fatras d'idées de toutes sortes, donc parfois d'idées techniques. Jusqu'ici, tous les réalisateurs qui avaient décollé trop directement de la réalité pour rejoindre le non-sens, l'absurde ou l'illumination s'étaient cassé la gueule. Je pense en particulier au malheureux « Help » de Richard Lester. Bene est le premier à réussir sans s'appuyer sur des références conventionnelles. Il est vrai qu'il y a recours à la parodie, notamment dans la gérontérastie. Mais cette parodie est trop excessive pour être efficace en tant que parodie. Elle devient très vite lyrique et s'affirme comme valeur nouvelle dégagée de ce qu'elle caricaturait. La réussite de Bene tient probablement à une progression incessante dans l'excessif, sans aucun retour en arrière ni temps mort. Bien qu'il y ait certains moments plus forts, il devient presque impossible de garder conscience des éléments, le spectateur étant emporté par le tourbillon de l'ensemble et les éléments étant trop en avance sur la réalité pour pouvoir être assimilés par l'esprit.

« La Pendaison », elle aussi, a ce caractère de monument compact. Mais Oshima, lui, ne se situe pas d'emblée dans l'au-delà. Le film commence par une description très simple de la pendaison et c'est petit à petit que nous découvrons des horizons de plus en plus étranges. Les spectateur est emporté, fasciné par cette progression continue. Le fantastique acquiert encore plus de force d'être révélé au travers d'un style classique, sobre et rigoureux, qui nous oblige à tout accepter. En même temps, il y a interaction permanente des deux éléments contradictoires. Il s'agit d'un condamné qui survit à sa pendaison. Il doit être rependu illico. Mais, au Japon, on ne peut être pendu qu'en état de parfaite conscience. Ce qui est difficile à obtenir juste après une première pendaison. Les fonctionnaires de la prison miment les crimes qu'il a commis afin de lui rafraîchir les idées, le directeur jouant le rôle de la fille violée, etc. Ce n'est là que le point de départ d'une histoire qui a par la suite des développements infiniment plus originaux, avec un retour au réalisme social qui revêt un caractère extraordinaire par sa position à la suite de cet extraordinaire thématique et narratif. C'est le scénario le plus fantastique de toute l'histoire du cinéma. Et on voit mal comment il eut été possible de ne pas en tirer un chef-d'œuvre. Je veux dire qu'à ce degré d'ambition, il eût été impossible au stade du tournage, de filmer de pareilles séquences si elles n'avaient possédé leur perfection. Les acteurs n'auraient pu jouer, les techniciens n'auraient pu continuer... C'est pourquoi je m'interrogeai sur la valeur personnelle d'Oshima. Peut-être était-ce un météore, du genre « The Brig ». Lorsqu'il n'était pas porté par un sujet aussi fort, Oshima allait probablement s'effondrer. C'est pourquoi je n'étais pas trop pressé d'aller voir son « Journal d'un voleur ». Je me suis attardé au film de Biberman et n'ai vu que la deuxième moitié du « Voleur ». En sortant de cet autre chef-d'œuvre, j'en voulais encore plus à Biberman, évidemment ridiculisé face à de tels films. Sexe, théâtre, socio-politisme y sont indissolublement unis en une série de rapprochements surprenants d'éléments non moins surprenants. La base du film pourrait faire penser à Godard, mais les développements sont absolument personnels. On s'étonne d'apprendre que cet inconnu à la personnalité dévorante n'est pas un débutant, mais a déjà tourné quinze films en dix ans. La loi des probabilités nous assure qu'il y a là-dedans quelques chefs-d'œuvre en réserve. Les chefs-d'œuvre maudits n'existent pas seulement dans notre passé, mais aussi dans notre temps. Et le jury de Bergame, où « La Pendaison » compétait, refusa même de donner des prix, les films lui apparaissant trop médiocres. Peut-être surestimé-je très légèrement l'œuvre d'Oshima car j'ignore presque complètement son contexte, et cette ignorance accroît l'impression d'originalité : il y a au Japon une tradition de l'excessif — que l'on admire également chez Masumura Yasuzo — et une tradition du mélangisme, les fantômes côtoyant déjà la socio-politique chez Teshigahara. Il n'empêche qu'Oshima dépasse de beaucoup tout ce que nous connaissons de ces traditions.


« La Pendaison » de Oshima Nagisa.

L'Anglais Peter Medak (« Negatives »), un peu comme Oshima dans « La Pendaison », introduit lentement l'irrationnel dans une œuvre de structure classique, dont la valeur commerciale est assurée par le luxe de la direction artistique et la présence d'acteurs connus. Cette mutation calme et comme incertaine est le plus sûr facteur de notre intérêt et de notre fascination.

Face à des ouvrages aussi haut situés, combien décevantes furent les approches traditionnelles : « Head » de l'Américain Samson Rafelson contient beaucoup de belles idées, mais cède par trop au snobisme et à la parodie facile. « Paris n'existe pas » du Français Benayoun s'en tient, sans doute

pour des raisons commerciales, à une description primaire.

V Les interdits

Ils marquèrent de leur sceau le Festival de Cannes, tout comme ils conditionnent le Festival de Berlin depuis quelques années. Sexe surtout, drogue également. Tout le monde séchait la compétition pour aller voir les films porno qui passaient derrière. Ce n'est plus le Festival de Cannes, c'est le Congrès de Cannes.

Les meilleurs de ces films frappent, étonnent. Notamment « More », film international du cinéaste français Barbet Schroeder, qui est le premier film adulte, et le premier film didactique sur la drogue. Quoique « More » ait ses qualités intrinsèques, il apparait qu'elles sont moins importantes que ses qualités d'actualité. Voilà un film qui nous semble aujourd'hui magnifique. Mais nous savons qu'il crée une ouverture et que d'ici deux ou trois ans des films plus profonds sur le même thème, exploitant cette ouverture, empêcheront le futur spectateur de « More » de ressentir le même choc que nous avons ressenti. Peut-être même ne comprendra-t-il pas nos éloges. Dommage pour lui. C'est un peu le cas de « Caligari » ou des premiers Griffith. En art, il y a une émotion commune à toutes les générations. Et il y a une émotion d'un seul temps. Et cette **émotion perdue** n'est pas moins considérable que l'émotion permanente. Elle est même infiniment plus précieuse, de par sa précarité.

Il en est de même pour les différentes étapes du film d'amour. Il serait souhaitable que toutes les censures s'abaissent et que l'on en finisse au plus vite, que le fait de voir faire l'amour sur l'écran, de la façon la plus concrète et la plus précise, ne soit plus un attrait, vu sa permanence, pour le spectateur. Ne subsisteraient alors que les bons films du genre ; les mauvais films porno ne trouveraient même plus de place pour sortir. Alors que maintenant les tâcherons font fortune en découvrant deux centimètres de plus de système pileux, tout comme autrefois ils triomphaient grâce à deux centimètres de plus de seins. On sent bien à travers tous ces films — à l'exception des films underground qui passaient en pleine nuit et que je n'ai donc pas vus (j'ai l'habitude de me promener dans l'arrière-pays cannois la journée et le grand air me donne irrésistiblement envie de dormir quand minuit sonne) — que comptent leurs coups. Les promoteurs (ne parlons pas ici d'auteurs, ni de réalisateurs, terminologie bien dépassée) ne veulent pas tuer la poule aux œufs d'or en brûlant les étapes : leurs audaces ne sont que des audaces par rapport aux audaces précédentes, jamais elles ne se situent dans l'absolu. On exploite les mêmes filons dix fois de suite à l'intérieur du même film sans aller plus avant. Ainsi, « Lady Godiva Rides » (j'ai dit que le réalisateur n'avait pas d'importance) reprend x fois un overfrench kiss qui devient franchement ridicule faute de rendre les impressions tactiles et gustatives par des équivalences filmiques. Et surtout, il y a là un esprit puritain. Ou bien les promoteurs se retranchent derrière le paravent de l'analyse scientifique — et cela donne les sinistres pensums teutons style « Miracles de l'amour » dont nous allons être inondés cette année — ou bien c'est la parodie qui sert d'écran entre la chose et le spectateur (« Sappho Darling », « Lady Godiva Rides », « The Secret Sexlives of Romeo and Juliet ») et le protège, tout comme l'intellectualisme sert actuellement d'alibi aux films porno commerciaux (Benazéraf). Il faut que le spectateur puisse prouver qu'il n'y va pas pour ça, mais pour de très bonnes raisons, mieux encore qu'il puisse rire de l'amour et de l'érotisme à outrance (d'où le succès de la parodie), tout en en profitant. Le



« Le Journal d'un voleur du Shinjuku ».

meilleur film, le plus complet, « Le Joujou chéri » (« Det Kaere Leget ») du Danois Gabriel Axel, alternait les deux tendances, la richesse des motifs faisant parfois oublier la médiocrité du clin d'œil germanique et du doctoralisme scandinave. Dommage que le point de départ — cinéma-vérité supposé sur la psycho-sociologie du voyeur — soit abandonné en chemin après quelques beaux moments.

A vrai dire, le film porno n'est pas tellement érotique. On s'attend trop à ce qu'on va voir, et l'émotion créée par la surprise (chez Vidor notamment où il s'agit souvent de tout autre chose au départ) est totalement absente. La répétition engendre la lassitude. Surtout la répétition d'actions similaires par les filles différentes : l'érotisme cinématographique n'existe que s'il se concentre sur une fille ou deux au maximum. Ici, en plus, elles n'ont aucune personnalité ; et, si elles sont bien foutues, elles ont presque toujours des sales gueules (nécessité voulue par la parodie). Et cela va trop loin : le film d'amour avait auparavant un caractère préludique, initiatique, qui devait être amplifié après le mot fin par chaque spectateur. Ici, au contraire, la vocation préludique est nettement dépassée : peut-être faudrait-il, pour la retrouver, intensifier la création de baignoires, de fauteuils-club, ou peut-être mieux encore, notamment par l'attribution d'un pourcentage plus élevé du Fonds de Soutien à l'Industrie Cinématographique pour les exploitants qui modifieraient ainsi leurs salles. Plutôt que vers l'érotisme, le film porno tend vers le fantastique, le merveilleux, l'horrible, la spéculation intellectuelle. Finalement, un film qui tourne sans cesse autour du pot comme « Ma nuit chez Maud » d'Eric Rohmer avait beaucoup plus de pouvoir érotique que tous les films interdits. Je veux dire que le désir y est lié à des gestes, à des pensées, à une évolution, et que la chasteté, l'austérité du ton, ont un potentiel de choc infiniment plus élevé que maints films porno, et qui facilite l'érotisme. Du reste, tous les films du Festival où l'on ne voyait rien — dans la grande tradition du Vidor de « Duel in the Sun », de « Fountainhead » et de « Ruby Gentry » — avaient de ce fait une originalité, une force dramatique et parfois un érotisme qui manquaient cruellement à l'immense majorité des réalisateurs obligés de découvrir sans raison logique un sein ou une fesse. D'où la réussite de « Ma nuit chez Maud », « The Appointment » et du Jancso : je sais bien qu'il y a du déshabillage chez Jancso, mais il s'agit d'un rituel barbare abstrait et anti-érotique où le rhabillage a autant d'intérêt que le déshabillage.

Autre limite du film d'amour : tout problème de censure écarté, le cinéma, par son essence visuelle monoplane et distante, est moins apte que la littérature à exprimer l'union des sexes, s'il est plus apte à exprimer l'union des corps. Réussirait-il à exprimer l'union des sexes (ce qui n'est pas encore résolu) qu'il perdrait vraisemblablement l'union des corps. C'est que le chef-opérateur a infiniment moins de positions à sa disposition que les acteurs.

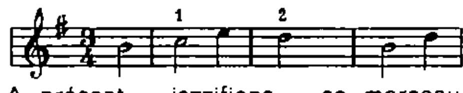
C'est, à n'en pas douter, le principal problème technique du cinéma des années 70, et on jasera dessus dans bien des pages des « Cahiers ». Peut-être le 70 mm, la Polyvision, le Cinérama double ou triple écran pourraient-ils aider, mais il faudrait alors que le matériel correspondant soit moins volumineux qu'aujourd'hui, et moins pesant. Peut-être le banc-titre, l'animation ? Puisque le succès des films semble dépendre de plus en plus de ce problème, c'est le premier devoir de notre Commission Supérieure Technique que de tenter de le résoudre d'ici le prochain Congrès de Cannes. — Luc MOULLET.



• IVAN LE TERRIBLE •.

Ecrits d'Eisenstein (4)
La non-indifférente nature (2)
Encore une fois de la nature des choses

Dans le livre sur la mise en scène que j'écris depuis de nombreuses, nombreuses années (1 et 2), il me faut noter, entre autres problèmes divers, un fait curieux. Voici lequel : la thèse de dialectique générale de l'unité des contraires trouve son application dans le domaine de la composition.
Elle se manifeste de façon suivante : quelles que soient les conditions données d'une composition, tant la solution directe que la solution directement contraire s'affirment aussi justes et frappantes l'une que l'autre.
On observe également ce phénomène dans le trésor des manifestations expressives de l'homme — la nature.
Ainsi, par exemple, lorsqu'il éprouve un sentiment d'effroi, l'homme ne se contente pas de reculer devant ce qui l'effraye ; tout aussi souvent, comme envoûté, il est attiré, il se rapproche de l'objet de son effroi.
Ainsi nous « attire » le bord du précipice. Ainsi un criminel est « attiré » par le lieu de son forfait alors qu'il devrait le fuir. Etc.
Quant à la composition qui puise son expérience dans la matière du réel, on peut y découvrir immédiatement ces modalités, fût-ce à l'aide d'exemples les plus triviaux.
Si l'on décide, par exemple, que certain passage d'un rôle doit être joué en vocifération frénétique, on peut affirmer avec certitude qu'à cet endroit un chuchotement à peine audible agira avec autant de force. Si la fureur trouve sa résolution dans le maximum de mouvement, une immobilité absolue, « pétrifiée », produira tout autant d'effet.
Si Lear est impressionnant dans la tempête qui environne sa folie, la solution diamétralement opposée n'agira pas avec moins de force — la folie au milieu de la paix complète de « l'indifférente nature ».
Habituellement, l'un des deux contraires passe pour être « de bon rapport » et devient plus familier. Le second agit de manière plus inattendue et plus intense, apportant la fraicheur de l'inhabituel. Rappelons-nous ne serait-ce que le prodigieux effet de la musique syncopée du jazz des Noirs, où le principe du temps fort, le même pour toute la musique, est utilisé à rebours des habitudes d'une oreille européenne.
Paul Whiteman, « le roi du jazz », écrit dans son autobiographie (2 bis) :
« ... Le jazz, c'est le moyen de parler de vieilles choses sur un rythme nouveau qui les fait paraître neuves...
« ... Le premier temps de la mesure qui est accentué dans les partitions normales se trouve ici décalé et c'est le second, le troisième, voire le quatrième qui sera accentué.
« C'est facile à illustrer par n'importe quel morceau de musique bien connu. Prenons, par exemple, « Home Sweet Home ».
Voici sa forme originale :



A présent « jazzifions » ce morceau.

... Valse-jazz :

Etc. »
Il est intéressant de noter que par la suite — lorsque le jazz et le fox-trot devinrent eux-mêmes des formes habituelles — on put voir des cas inverses de... la « déjazzification » de mélodies. Tel est le cas de l'excellent film « Going My Way » (3), avec Bing Crosby dans le rôle principal du prédicateur. (Prix de l'Académie à Hollywood, 1944.)
« La pécheresse » joue au prédicateur un fox tentateur. Le prédicateur se désole qu'une si belle mélodie emprunte une forme aussi indigne, alors que par son essence elle est une prière. Il se met à l'instrument et transforme le fox en leitmotiv religieux de tout le film.
Le plus intéressant, c'est que dans ce cas précis la « volte » de la forme est dictée, concrètement déterminée par un tangible **postulat idéologique** — la nature religieusement **tendancieuse** du film en son entier.
Tout aussi intéressant est le fait que la « volte » est réalisée dans une intention parfaitement consciente de « pathétisation » — et cela, il faut le dire, est fort brillant et réussi !
Pour ce qui est du jazz lui-même, il conquit très vite la popularité ; bien souvent, pourtant, l'implantation d'un contraire aussi « insolite » est une affaire très, très compliquée.
Combien virulentes, par exemple, les attaques de Dumas père contre le « Théâtre Français » (3 bis), précisément parce que ce théâtre demeure totalement imperméable à la « Poésie de l'immobilité » (4).
Et le même Dumas père cite l'un des plus éloquents exemples de l'efficacité tant de la solution directe que de son contraire dans la composition d'un jeu d'acteur. Cet exemple figure dans ses délicieux « Souvenirs dramatiques et littéraires » (5).
« Antony », la nouvelle pièce de Dumas, devait être interprétée par la célèbre Mlle Mars. Dumas ne s'entendit ni avec elle ni avec le théâtre, qui ne comprenait pas son drame, et au beau milieu des répétitions, retira sa pièce.
Il la donna à un autre théâtre où le rôle d'Adèle devait être joué par une autre célébrité — la jeune Mlle Dorval.
« ... Elle jouait le rôle de la manière la plus brillante.
« Un seul passage la tourmentait qu'elle n'arrivait pas à placer :
« Mais je suis perdue, moi ! » (6) devait-elle s'écrier en apprenant l'arrivée du mari qu'elle trahit avec Antony.
« Elle ne parvenait pas à prononcer cette phrase... Et pourtant elle sentait bien que, dits sur un ton juste, ces mots devaient produire une forte impression. Et subitement elle eut comme une illumination.
— Es-tu là, mon auteur ? demanda-t-elle en s'approchant de la rampe pour plonger ses regards dans l'orchestre.
— Oui... Qu'y a-t-il ? répondis-je.
— Comment Mlle Mars disait-elle ces mots : « Mais je suis perdue, moi » ?
— Elle se tenait assise et, à ces mots, se dressait d'un bond.

— Soit, fit Dorval en regagnant sa place. Moi, je resterai debout et m'asseoirai en les prononçant... »

« Dans l'ivresse du succès de la première, son partenaire Bocage oublia de tourner le fauteuil comme l'exigeait la mise en scène. Mais, toute à sa passion, Dorval n'y prit pas garde.

« Au lieu de tomber sur les coussins, elle tomba sur le bras du fauteuil, mais avec un cri de désespoir où vibrait une telle douleur d'une âme blessée, déchirée, brisée, que toute la salle se mit debout. »

La solution « contraire » se justifia avec autant de force que la « directe ».

Bien entendu, la construction purement mécanique du contraire, non issue de la perception réelle de ce contraire à l'intérieur même du phénomène — ou, plus exactement, n'ayant pas sa source dans une possible contradiction dans l'attitude face au phénomène — une telle construction ne sera jamais convaincante.

Elle restera un jeu superficiel de contrastes par rapport au généralement admis et ne pourra se hausser jusqu'à l'incarnation du thème unique, représenté par la forme la moins habituelle des deux contraires également possibles et motivés.

Car, « formelle » au prime abord, la construction « à partir du contraire » de ce que fit Mlle Dorval, ne l'est qu'en apparence. Par le fait, en se basant sur ce petit exemple isolé des différentes manières de traiter un même mouvement, on pourrait dévoiler toute la lutte des contradictions de deux styles du jeu scénique, la lutte des séquelles du classicisme avec le romantisme qui venait les balayer, lutte qui reflétait les complexes processus sociaux du début du XIXe siècle.

Dans notre exemple, l'antinomie des solutions n'est que le reflet de l'antinomie des traditions — celle qu'emportait en s'en allant l'actrice « classique » Mlle Mars et celle qu'apportait l'actrice « romantique » Mlle Dorval.

Il est facile de calculer « arithmétiquement » une troisième solution qui, malgré son inattendu, serait en même temps le contraire des **deux** solutions précédentes.

Jouer cette scène non dans un élan du mouvement (vers le haut ou vers le bas, peu importe), mais dans un mouvement retenu, ou encore rien que sur l'intonation.

Mais dans ce cas aussi il existe, sous-jacent à cette « arithmétique », un processus social des plus complexes et qui se refléta dans ce style de jeu dont parlaient dans leurs lettres les premiers propagateurs de ce nouveau théâtre.

« ... Il faut exprimer la souffrance comme elle s'exprime dans la vie, c'est-à-dire non avec les jambes et les bras, mais par le ton, le regard ; non par la gesticulation, mais par la grâce... » (Lettres de A. Tchekhov à O. Knipper) (7).

N'est-il pas surprenant que tout ce qui, maintenant, représente pour nous quelques variantes possibles de certaines résolutions scéniques isolées, fut jadis le type même de résolutions typiques, les seules stylistiquement possibles ? Résolutions auxquelles les artistes accédaient par la lutte complexe qui accompagne l'assimilation d'une nouvelle idéologie artistique.

Rien de surprenant là-dedans.

Nous sommes les héritiers de toute l'incroyable réserve du passé de la culture humaine.

Dans ses nuances, dans ses particularités stylistiques, dans ses genres ou simplement dans ses traits isolés, notre art assume tout ce qui à l'étape présynthétique de l'histoire des arts, était un signe conducteur pour les époques entières, pour les styles, pour les étapes entières de l'idéologie artistique.

Et ce qui se forgeait jadis pour l'art aux avant-postes des changements de styles, devient aujourd'hui moyen de varier les versions et les nuances à l'intérieur de notre unique style du réalisme socialiste ; car, en dehors de tout le nouveau et le jamais vu qu'il porte en lui-même, il peut, dans la multiformité de ses œuvres, s'illuminer de n'importe quelle nuance de ce qui fut jadis l'unique, la seule possible, l'exhaustive couleur.

Toutefois, la clause de la détermination intérieure du choix de telle ou telle nuance ou de tel ou tel contraste en dedans d'elle garde à ce jour sa force.

Il en va de même pour le remplacement d'un contraire par l'autre. Ainsi, l'exemple de Mlle Mars et de Mlle Dorval reste probant — et pas seulement dans le contexte du progrès historique ou du changement de styles.

On pourrait citer nombre de cas similaires. D'ailleurs, inutile d'aller chercher si loin des exemples analogues. Le fait le plus frappant et qui trouva un écho suffisamment retentissant pourrait bien avoir eu lieu sur notre propre écran soviétique.

Il s'agit des particularités stylistiques des films « La Grève » et, encore et toujours, « Cuirassé ».

Je me souviens comme d'hier du moment où naquit l'idée stylistique du cycle « Vers la dictature » (8) dont seul le premier film fut réalisé. Je me souviens même du lieu de la discussion.

Cet endroit, c'était le tournant du mur du monastère de la Passion, aujourd'hui rasé (9). La voie qui le longeait menait au jadis fameux « Cinéma de la Petite Dmitrovka, 6 », célèbre par ses « présentations » des films les plus mirobolants de la production américaine. Là étaient projetés « Robin des Bois » et « Le Voleur de Bagdad », « L'Ombre grise » et « La Maison de la haine » (10).

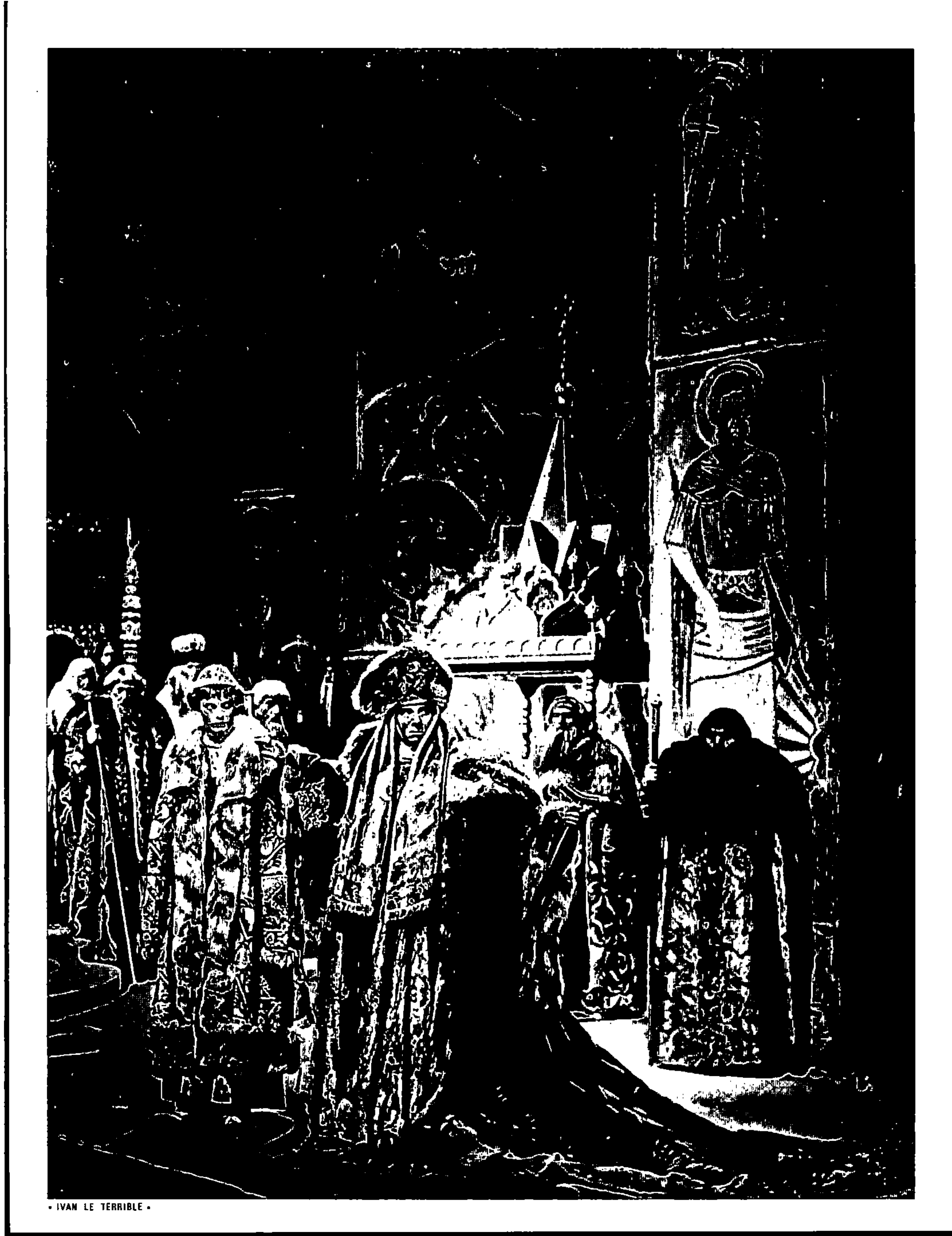
Comment, à l'étape des timides premiers pas de notre propre cinématographie, avoir raison de ces « géants » de classe américaine ?

Comment obliger notre jeune cinéma à faire entendre sa voix dans le fracas





« OCTOBRE » : LE COMITE DU SALUT DE LA PATRIE ET DE LA REVOLUTION (PLAN COUPE).



• IVAN LE TERRIBLE •

chaotique de la production américano-européenne possédant, elle, la maîtrise de toutes les finesses du métier et de la fabrication ? Où trouver les intrigues palpitantes, capables de faire la pige aux sujets américains ?

Où découvrir nos « étoiles » autochtones, dont le rayonnement pourrait éclipser les « constellations » d'astres cinématographiques américains et européens ?

Où trouver un héros qui, par son individualité, serait d'emblée capable de faire « aller au tapis » les coryphées du cinéma bourgeois ?

Le problème, ce n'était pas seulement de réaliser un bon film. Dans ce domaine aussi — le domaine de la culture — le problème était de porter un coup à la bourgeoisie, de s'opposer à elle et par la culture, et par l'art. La contraindre d'écouter et respecter ce qui venait du jeune pays des Soviets — énigmatique et inconnu pour l'Europe et l'Amérique en ce temps-là.

La fougue de mes 26 ans faisait de tout cela une sorte de tâche prométhéenne.

Or, la solution naissait et s'imposait quasi « mathématiquement ».

Une intrigue plus palpitante que l'américaine.

Et si l'on rejetait tous les sujets en général ?

Des « étoiles » surpassant les américano-européennes.

Et si l'on faisait quelque chose d'inouï pour l'époque — un film sans « étoile » ?

Une individualité plus marquante que l'individualité du ciné-héros consacré.

Et si l'on renonçait, en général, à l'individualité isolée, et si l'on bâtissait sur tout autre chose ?

Pourquoi ne pas faire « tout à l'envers » : abroger l'intrigue, bannir les « étoiles » et, au centre du drame, en qualité de « personne dramatique » fondamentale, propulser la masse, cette même masse sur la toile de fond de laquelle avaient coutume de se produire les individus-acteurs.

Ainsi, c'est par cette démarche inverse, presque formelle, d'une solution « à partir du contraire » que se formulèrent ces particularités stylistiques de notre cinéma qui devaient devenir pour de nombreuses années significatives de son originalité.

Il serait évidemment naïf de supposer qu'une semblable « mathématique » eût été en mesure de donner naissance à ce qui fut caractéristique de son temps et exhaustivement expressif.

Libération de la conscience de tout un ordre de représentations liées aux structures bourgeoises. Un monde nouveau, découvert avec l'entrée en vainqueur sur l'arène de l'histoire mondiale d'une classe nouvelle. Octobre vainqueur et la victorieuse avance du prolétariat victorieux. Voilà les prémisses à partir desquelles se percevaient les possibilités de la parole nouvelle dans la culture et dans les arts.

Et de même que sont antinomiques, s'excluant l'une l'autre, les idéologies de ces deux classes — de même ne pouvaient pas ne pas être antinomiques les particularités stylistiques utilisées dans l'art par ces deux classes au moment de l'affrontement le plus aigu.

Impossible de mettre à jour et de montrer de plus profondes racines internes aux solutions opposées, simplement « formelles » en apparence.

Mais un tel phénomène est bien plus répandu qu'il n'y paraît à celui qui aime se forger des images fantaisistes concernant la manière dont doivent se créer les œuvres d'art — au lieu de noter comment elles se créent en réalité.

De nombreux auteurs, il est vrai, cherchent également à exposer l'historique de la création de certaines œuvres en les ajustant à l'on ne sait quelles formules canoniques.

Il existe trop peu d'écrits racontant avec probité et franchise la genèse et la réalisation de telle ou telle œuvre.

Les détails anecdotiques, les imprévus et les apparents hasards ne suppriment nullement les lois bien connues de la continuité organique qui jouent dans la naissance d'une œuvre.

Mais ces détails véridiques d'une biographie de la création apportent une perception vivante, tangible du processus de la création et non un schéma abstrait, rien moins que compatible avec un processus aussi plein et riche que la création.

Voici encore un exemple, une page d'autobiographie de création d'une franchise tout aussi totale et très proche de ce que nous avons noté plus haut.

« Au cours de cette même saison, j'avais monté « Le Prix de la vie » à Moscou pour **le bénéfice** (11) de Lensky et à Petersbourg pour **le bénéfice** de Savina (13). Ici et là le succès s'affirma dès le premier acte et s'acheva en ovations.

« ... Le prix de la vie, le problème du suicide, d'un double suicide — il serait naturel de supposer que l'auteur s'était enflammé pour un problème moral aussi important, qu'il avait été empoigné par le phénomène de l'épidémie de suicides (14), et ainsi de suite, et ainsi de suite. En réalité, ce n'était pas du tout ça. L'auteur passait l'été dans sa maison de campagne et se disait qu'il devait absolument écrire une pièce. C'était indispensable en raison de diverses considérations d'ordre pratique. Quelle pièce, ça, il n'en savait encore rien ; il lui fallait encore chercher le thème... Et alors, un beau jour, il s'est dit : les drames contemporains s'achèvent d'habitude par un suicide ; et si moi, je **commençais** par un suicide ? La pièce commence par un suicide — intéressant, non ?

« Par la suite, l'auteur s'est fixé un autre objectif : les dramaturges écrivent toujours de telle manière que le troisième acte est le plus saisissant, produisant le maximum d'effet... une grande scène d'ensemble... Et si l'on essayait de bâtir l'acte le plus important sur un duo ? Oui, pour que tout l'acte soit joué uniquement par, mettons, Ermolova (15) et Lensky et que l'intérêt ne fléchisse pas un instant...

« Et même lorsque l'intrigue fit enfin son apparition, le suicide continuait d'être une ficelle mettant en branle les situations dramatiques. Il me souvient que deux actes avaient déjà été esquissés sans que l'auteur eût pris la peine de s'interroger sur la nature morale du « prix de la vie » ; et cela dura aussi longtemps que le problème ne surgit pas de lui-même, des personnages, des scènes, des bribes d'observation — comme le brouillard se lève sur le marécage, les touffes d'herbes et les broussailles...

« Le prix Griboïedov (16) — pour la meilleure pièce de la saison — fut attribué au « Prix de la vie »... » (V. Némirovitch Dantchenko, « Du passé ») (17).

Je voudrais pour conclure citer encore un exemple de la construction à partir du contraire qui sert uniquement de moyen de passer pour original. Il s'agit d'une expression qui mériterait qu'on la mette en circulation. L'expression « lieu commun inversé ».

« ... Un jour la conversation tomba sur Dostoïevski. Comme on sait, Tourgueniev n'aimait pas Dostoïevski. Pour autant que je me souvienne, il disait de lui :

— Savez-vous ce que c'est qu'un lieu commun inversé ? Quand un homme est amoureux, son cœur bat, quand il se fâche, il rougit. Tout ça, ce sont des lieux communs. Et chez Dostoïevski tout se passe à l'envers. Par exemple, un homme rencontre un lion. Que va-t-il faire ? Il va, naturellement, pâlir et tentera de fuir ou de se cacher. Dans n'importe quel simple récit, chez Jules Verne, par exemple, c'est comme ça que cela sera dit. Dostoïevski, lui, dira à l'envers. L'homme a rougi et est resté sur place. Cela, c'est le lieu commun inversé. Un moyen bon marché de passer pour un écrivain original. » (S. Tolstoï, Tourgueniev à Yassnaïa Poliana, « La Voix du passé »).

Je ne me hasarderai pas à discuter avec Tourgueniev ou de l'approuver. Mais je sais qu'au cinéma on recourt parfois précisément à cette méthode, afin d'acquérir une réputation d'original.

Ainsi, par exemple, la part du lion du « mystère » de Marlène Dietrich a été bâtie par Sternberg justement selon le principe du « lieu commun inversé ». Dans des films comme « Morocco », par exemple, tout le côté « énigmatique » de son personnage découle d'un procédé simpliste — elle prononce toutes les répliques affirmatives avec une... intonation interrogative. « Vous avez déjà dîné ? » — et en réponse un long et traînant « Oui-i... » avec un point d'interrogation au bout. Et aussitôt le

public suppute on ne sait quels liens mystérieux et une ribambelle de motivations énigmatiques. Alors qu'on est tout bonnement en présence du « lieu commun inversé ».

Cependant, en dehors de ces exemples, nous connaissons bon nombre de cas où la « solution contraire » était utilisée de façon purement « formelle », c'est-à-dire sans **nécessité interne** ni justification historique d'une telle révision, mais uniquement, **coûte que coûte,** « au mépris des traditions ».

Ainsi, notre mémoire à nous, vieux théâtreux, aux côtés de brillants exemples d'une féconde révision des traditions qui, parfois, parvenait à remettre debout sur pieds tels échantillons de routine moisie, conserve aussi le souvenir des cas où avait lieu ce jeu gratuit du « contrepied » sur rien fondé, arbitraire et qui sans nulle évidente nécessité transformait le traditionnellement vieux Ossip (18) en jeune homme, le débit précipité de Bobtchinsky et Dobtchinsky (19) en lentes tirades filandreuses, et l'espèce de volley-balll de répliques pendant le bal dans « Le Malheur par l'intelligence » en répliques roulant d'un bout à l'autre de toute la longueur de la table occupant toute la largeur de la rampe — toute la largeur de la scène béante (20).

Encore que cette mise en scène du souper dans la maison de Famoussov, probablement inspirée par des associations avec « La Cène » de Léonard de Vinci, avait justement, semble-t-il, une certaine « raison d'être » (21) — une certaine motivation.

Car, là comme ici, d'un bout à l'autre de la table roule une nouvelle imprévue qui plonge dans l'inquiétude l'assemblée d'amis et de partisans, paisiblement attablés autour d'un souper.

(Suite et fin de cet article dans le prochain numéro.) — S.M. EISENSTEIN.

(1) Article écrit en 1940, publié dans la revue « Iskousstvo Kino » N° 6, 1940. Partiellement remanié en 1945-46. Publié dans « Œuvres choisies en 6 vol. » (t. 3, p. 234 à 242, 242 à 250). Ici, comme dans l'article précédent, S.M.E. paraphrase le titre du poème de Lucrèce : « De la nature des choses ».

(2) « Régissoura », que S.M.E. écrivait depuis 1934. Le premier tome, presque terminé, a paru dans le t. 4 des « Œuvres choisies ».

(2 bis) « Jazz » by Paul Whiteman, New York, 1926, p. 119 (N.d.S.M.E.).

(3) En anglais dans le texte. Film de McCarey.

(3 bis) et (4) En français dans le texte.

(5) et (6) En français dans le texte.

(7) Lettre écrite à Yalta, 2-1-1900. Olga Knipper — actrice du Théâtre d'Art, femme de A. Tchekhov.

(8) Consacré au mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière russe, ce cycle était conçu en « serial » de huit épisodes : 1) Passage de littérature illégale à la frontière, 2) Imprimeries clandestines, 3) Travail parmi les masses, 4) Manifestations de 1er mai, 5) La grève, 6) Perquisitions et arrestations, 7) Prison et déportation, 8) Les évasions. S.M.E. commença par « La Grève » parce que « le plus dynamique et film de masses par excellence ».

(9) Le monastère Strastnoï se trouvait en plein centre de Moscou.

(10) Serials américains de E. Johnson (1917) et de D. Seytz (1918).

(11) Ce mot français désignait dans les théâtres russes la représentation de gala dont la recette allait soit à un acteur, soit à un ensemble (chœurs, corps de ballet, etc.). Ces spectacles étaient toujours particulièrement brillants.

(12) Alexandre Lensky (1847-1908), acteur renommé et metteur en scène du théâtre Maly de Moscou (l'équivalent du Théâtre Français).

(13) Maria Savina (1854-1915), vedette du théâtre Alexandrinsky de Petersbourg.

(14) Après les répressions qui suivirent la révolution de 1905, on vit proliférer des clubs, comme le trop fameux « Bouts de chandelles » où l'érotisme et la drogue s'accompagnaient de tendances morbides poussées à la limite. La police, en sous-main, encourageait ces manifestations de déliquescence morale. Il y eut une effroyable vague de suicides, surtout parmi les jeunes.

(15) Maria Ermolova (1853-1928), grande actrice moscovite, fut la première à recevoir le titre d'Artiste du Peuple de l'U.R.S.S.

(16) Alexandre Griboïedov (1795-1829), auteur de l'immortelle comédie en vers libres « Le Malheur par l'intelligence ». (Voir note 20.)

(17) Vladimir Némirovitch-Dantchenko (1858-1943), auteur dramatique et metteur en scène. Fonda avec Stanislavsky le Théâtre d'Art de Moscou (1898), qu'il dirigea seul après la mort de Stanislavsky.

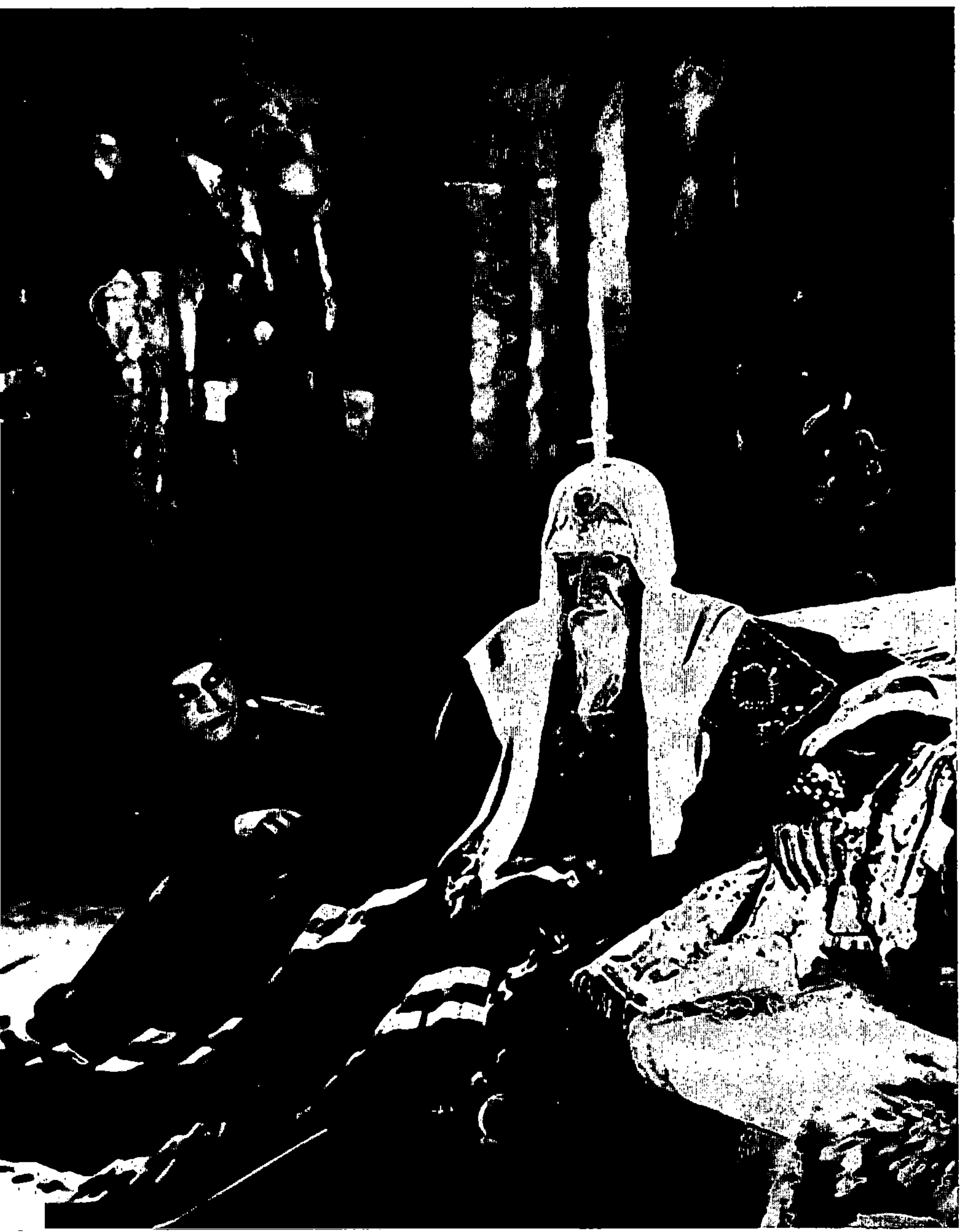
(18) et (19) Personnages de « Revizor » de Gogol.

(20) Allusion aux spectacles « Revizor » et « Malheur à l'intelligence » (titre initial de l'œuvre), réalisés par l'ancien maitre de S.M.E. Vsevolod Meyerhold en 1926 et 1928. Novateur génial, véritable « père » de tout le théâtre contemporain, Meyerhold (1874-1941) fut accusé de formalisme outrancier ; arrêté en 1939 il mourut dans un camp. Même son nom était frappé d'interdit et ce n'est pas un hasard si S.M.E. achève la première partie de son article par une **justification interne** de la mise en scène du souper. Quant à « Revizor », cela reste le spectacle le plus contesté, mais aussi le plus admiré de l'œuvre de V. M.

(21) En français dans le texte.

(Article extrait des « Œuvres choisies de S. Eisenstein » publiées sous la direction générale de Sergueï Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright « Cahiers du Cinéma ».)





« IVAN LE TERRIBLE ».



BLAVETTE DANS « LA FEMME DU BOULANGER », DE MARCEL PAGNOL.

La Saga Pagnol

par Michel Delahaye



1 LA CRITIQUE ANONYME

Ceci doit pouvoir constituer un aide-mémoire en même temps qu'un plan pour trouver ou retrouver l'œuvre de Marcel Pagnol, s'y guider. Un plan, c'est-à-dire un recensement directionnel, un panorama orienté. Une thématique, évidemment, le premier stade de la critique devant être de **dire** les éléments signifiants de l'œuvre, en recenser les fils, pistes et filons, indiquer le tissage des figures et configurations. Ainsi, l'œuvre une fois signalisée, à chacun de la scruter, lui parler, la laisser lui parler.

Ici je pense à Mizoguchi en face de qui chacun, injustement pétrifié d'une juste admiration, se pose sans cesse la question (insoluble ainsi posée) : « Qu'est-ce que le cinéma ? », sans jamais commencer par poser : « Qu'est-ce que Mizoguchi ? ». Or il faudrait bien que, pour commencer, on nous dresse un jour le plan de ses idées, fils et thèmes. Car enfin, il était (aussi) maniaquement scénariste, Mizoguchi, même par écriveur interposé ; ses thèmes étaient surmotivés, leur organisation, surcontrôlée, et il eut toujours d'excellentes raisons pour prendre tel thème et, de film en film, le varier de telle façon, plutôt que tel, et de telle autre. Ainsi la prostitution. Espérons donc ce plan, qui nous permettrait de jeter un certain regard sur Mizoguchi.

Espérons que celui-ci aidera à en jeter un sur Pagnol, où vont se rassembler quelques-unes de ses figures-mères. Mais nous laisserons le plus souvent de côté les jugements de valeur, et laisserons aussi de côté les « pourquoi ? ». Pourquoi ?

2 PAGNOL ANONYME

Pagnol n'est pas un auteur et il n'a rien à nous dire (Shakespeare et Cervantes non plus). Il est la Parole, la Voix, devenue anonyme, qui, pour puiser son origine dans la voix collective, est devenue le bien commun de tous et de chacun. L'écrivain ou le filmeur est ici celui qui se charge de parler le mythe, qui dit la sagesse automatique, comme on dit « écriture automatique ». Il est celui qui dit tout. Et pour dire tout, il faut bien réussir à devenir en tant qu' « auteur », rien. Medium.

Pagnol est celui par qui vont venir au jour des couches de savoirs, sciences et histoires accumulés par tout un certain peuple. Mais cette voix naturelle est en fait intérieurement travaillée par des règles qui transcendent la naïveté première du discours. C'est ainsi que Pagnol, s'il est, comme tous les non-auteurs, « inconscient », porte en fait le plus grand des messages.

3 L'ECONOMIE DOMESTIQUE

Pagnol est sur les lieux du drame. Il y est né, il y a écrit, il y fait son cinéma. Et il domine toutes opérations, du haut en bas de son combiné. Car il a sur les lieux, studios, laboratoires, tout matériel, fixe ou ambulant. Toute une économie, toute une humanité. Il y règne, entouré de ses acteurs (qu'on verra de film en film vieillir, comme on voit chez John Ford), de ses techniciens et autres collaborateurs et amis. Un groupe en effervescence. Rodé, prêt à tout. Un groupe auquel Renoir pourra emprunter matière pour « Toni » et « La Marseillaise ».

Un circuit fermé, donc, ouvert sur sa seule raison d'être, et qui ouvrira le cinéma à de nouvelles voies. Qui s'ouvrira aussi sur le plus grand public, français, étranger. Pagnol sera même le premier qui pénétrera vraiment les Etats-Unis. Voir comme en parle Orson Welles, qui y apprit le cinéma, ou ce vieux machiniste de « Model Shop » qui parle encore, « avec des larmes dans les yeux », de « La Femme du boulanger ».

Le cinéma de Pagnol, c'est aussi toute une culture. La province (et le cinéma de Demy recoupera quelque peu cette provincialité-là), à ceci près qu'il s'agit en fait de tout un pays, d'un autre pays : la Provence (comme disaient les Romains et disent les Parisiens), et pour mieux dire : l'Occitanie, comme on tend à la renommer, aujourd'hui que les provinces tendent à reviler, s'émanciper un peu. De ce pays, on commencera même à entendre un peu la langue (le cinéma français parlant non-oïl pour la première fois), en « César » et « Manon ». Pour le reste, on y parle l'oïl tel que l'accentue l'oc, un parler que le français, habitué au recto tono du non accentué, l'oreille ébaubie de l' « accent », qualifie de « chantant ».

Bref, Pagnol est le lieu de toute une expérience collective, de culture et d'économie, de l'un à l'autre de ses tenants, moyens, aboutissants et aboutissements. Une révolution culturelle.

A l'origine, aussi, l'enfant, l'individu Pagnol, qui s'enracine dans le propre et commun humus de chacun. Toute une hérédité de dits et racontages, petits et grands drames, comédies, épopées du lieu. Faits, gestes et accouchements (comme on lit dans le « Manon » écrit), sans oublier les enceinteries indues (et Demy aussi puisera dans un tel terreau). Ainsi dit Pagnol : « Ma grand-mère me racontait des histoires extra-

ordinaires dont j'aurais bien aimé tirer des films si j'avais eu le temps. »

Il se passe alors chez Pagnol (tous les fils ainsi tenus de sa production, de sa Province, de son être), que l'économie devient économie du récit ; la technique, Sa technique ; la parole, Sa parole. Il se trouve qu'un cinéma naît.

Mais le pays et le cinéma qui naissent ainsi ne sont pas ce que certains clichés en ont trop souvent dit.

4 LA DURETE DES LIEUX

Cette dureté, Giono l'a redite, expressément, dans sa « Provence Perdue », s'efforçant de sauver son pays de l'amas de conventions sous lequel il est, désormais, enseveli. Et — exemple — il parle des bergers. De ceux qu'on voit toujours doux pasteurs, doux moutons. Il raconte alors des histoires de bergers. Dures. Il remonte même jusqu'à Gengis Khan. Qui n'était autre que berger, poussant traînant hordes de bergers et troupeaux qui arasaient les terrains traversés.

Ainsi dit, repartons de Pagnol. Les temps et lieux, chez lui, tordus entre l'hier et l'aujourd'hui, ne sont pas tout à fait les nôtres. « Angèle », « Regain », sont des paysages où passent les diagonales des lignes à hautes tension. Mais ce sont des espaces où les temps sont durs à marcher. Delmont l'itinérant (« Angèle »), au terme de sa longue trotte, change de godillots avant d'aborder la ferme. C'est aussi un pays où (« Regain ») les gendarmes vont à cheval et où l'autre itinérant, le rémouleur, plante, à la nuit, son bivouac. Plus familièrement, les rus sans pont s'y franchissent à dos d'homme (« La Fille du puisatier », « La Femme du boulanger »). C'est aussi un monde où l'un dit à l'autre (« Angèle ») : « Comment est ton pays ? », parlant ainsi, comme des antipodes, d'un pays d'à-côté, à quelques monts de là. Car ce lieu, proche à nos critères, d'autres critères le font (ou le faisaient) lointain.

Ainsi découvre-t-on qu'en ce même pays se juxtaposent beaucoup d'étrangers. Et, entre étrangers, on a l'hospitalité dure. C'est le drame de « Manon des sources ». La famille du « Bossu » n'était pas d'ici. Elle était d'à-côté, c'est-à-dire de là-bas. Alors on la mura dans le silence, la laissant coupée de sa source. Ils en moururent. Survécut la seule Manon, méditant vengeance.

Il est curieux de retrouver, dans ce pays vieux, les mêmes gestes et réflexes qu'on a dans certains pays neufs, à grand-peine et grands dangers défrichés, tels le dur Ouest du cinéma américain. Pour un oui, pour un non, on sort le fusil, comme fait le père d'Angèle, comme menace de faire le père de « Naïs » — qui, se ravisant, finira par employer la dynamite puisatière (qui le dynamitera lui-même). La dynamite, ça peut d'ailleurs servir tout simplement à pêcher (comme il est dit dans « César »), à la mode de Jack London.

Les mêmes gestes, aussi bien, entre fusil et pendaison, pourront être le ressort du numéro pseudo-suicidaire de « Joffroi », pendaison que réalise, dans le « Manon » écrit, Castagne l'endetté, dans un acte qui fait écho à la terrible fin d'Hugolin.

Chacun a sa dure loi. Les bûcherons ont violé la fille de « Regain », le rémouleur va la recueillir, elle lui tiendra lieu tantôt de femme, tantôt de chien, jusqu'au moment où il pourra la monnayer contre une mule.

A ces lois intérieures, se superpose la loi anonyme imposée d'en haut par l'autre société. Gendarmes de « Manon ». Gendarmes de « Regain », qui résumeront au vagabond toute une conception de la Francité : « Un honnête homme est libre dans la mesure où l'autorité le lui permet. »

De façon analogue, aux différences locales entre étrangers, s'ajoutent les différences d'importation bourgeoise. Les classes. Certaines difficultés vont venir de ce que la fille du puisatier a visé plus haut qu'elle. De même celle de « Naïs ». Et Fanny, pour réparer la situation, se verra quasi contrainte d'accepter le riche Panisse, dont Marius, plus tard, sentira le poids de l'argent, quand il verra son fils (que César appelle « Le Bourgeois ») le dominer d'une classe.

Mais c'est le père de « La Fille du puisatier » qui ressent le plus vivement ce type de situation. Il a cette dure phrase : « Celui qui a inventé la charité, il a eu tort, car la charité, c'est le contraire de la justice. »

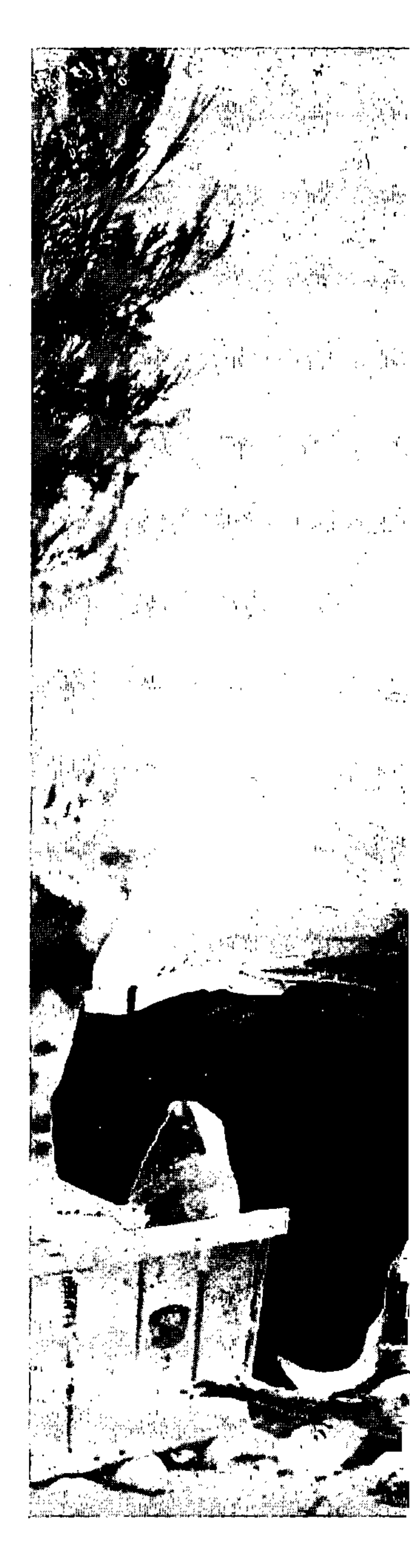
Il y a aussi que les villes sont dures aux campagnes (« La ville est plus forte que nous » — « Naïs »), et que les hommes sont durs aux femmes. Ici, entre autres choses, joue la dure loi du père, sur laquelle nous reviendrons — chaque point devant toujours revenir sur chaque autre.

Cependant, il faut aussi tenter de dire de quel terreau, proche ou lointain, se nourrissent les heurs et malheurs de ces lieux.

5 LA DIAGONALE DES TEMPS

Il faudra y aller trop vite, la longue histoire ne pouvant ici être dite, à laquelle il faut renvoyer. Mais il faut au moins mentionner ceci : que, sur la terre occitane, toute une civilisation (la troubadoure inclue), langue après culture, fut, par la francité d'oïl, écrasée. Plus durement encore que ce ne fut le cas en d'autres pays (le basque ou le breton) et, peut-on craindre, définitivement. Le phénomène n'est pas sans liens avec le drame cathare, dont les même lieux subirent le contre-coup. Plus tard ce furent les protestants, que les toujours mêmes sbires de la toujours même catholicité se mirent à pourchasser.

Est-ce là remonter trop loin ? Non pas, si nous pouvons trouver chez Pagnol quelque trace, en quelqu'un de ses stades, d'une telle répression. Or nous





ANDRE FOUCHE ET PIERRE FRESNAY DANS « CESAR ».



FERNANDEL DANS « NAIS ».

l'y trouvons bien et d'autant plus révélatrice qu'encore proche et vivace. Voici, telle que la raconte Pagnol, l'histoire, exemplaire et magnifique, de la « Baume des Pestiférés » :

« Il y a une histoire de la peste à Marseille dont j'aurais bien voulu faire un film. Cela aurait coûté très cher, surtout à cause du début, très triste : les gens qui meurent dans la rue, épouvantablement. Puis, de là, on serait passé dans un petit ilot préservé, où vivaient une douzaine de familles. Mais peu à peu l'épidémie les cernait. Une nuit, ils ont pris la fuite et sont allés se réfugier dans une grotte des collines. Cette grotte, près d'Allauch, s'appelle encore « La Baume des Pestiférés », et on y voit encore le four où ils faisaient cuire leur pain. Ils avaient planté du blé, du maïs, des légumes, et ils vivaient comme une tribu préhistorique. Les femmes appartenaient à tous les mâles, les enfants étaient à la tribu. Quant l'épidémie s'arrêta, ils n'ont pas voulu redescendre vers la ville, parce qu'ils étaient heureux et libres. Mais on parlait d'eux dans les villages. Un prêtre est venu leur reprocher de vivre sans religion, et leur a offert ses services. Ils lui répondirent brutalement qu'on n'avait pas besoin de lui. Le prêtre, inquiet pour le salut de leurs âmes, alla demander conseil à son évêque, qui alerta les autorités. On leur envoya des gendarmes, puis des soldats... Les pestiférés se défendirent farouchement. Plusieurs furent tués. Les autres furent expédiés aux galères. Parce qu'ils avaient voulu vivre en liberté. »

Cette histoire constitue à elle seule une bonne figuration de ce que fut l'asservissement de l'Europe ancienne par les chrétiens. Elle est aussi révélatrice de certaines choses dont nous avons toujours gardé la nostalgie, qui n'ont cessé de resurgir, sporadiquement, qui aujourd'hui même resurgissent, et dont le libertarisme tribal, façon hippy, peut constituer un exemple. Entre ces deux extrémités de l'Histoire, la petite histoire des « pestiférés » représente exactement le type de répression dont le pays d'Oc fut toujours et particulièrement victime, et cela peut nous aider à comprendre tout ce qui vient de ce pays, maladivement tordu, désormais, entre douceur et dureté, entre pureté et prostitution. Ultime résurgence : on peut considérer comme un écho de cette histoire la grotte de « Manon des sources », cette grotte où elle a pris le parti de se réfugier, loin de la méchanceté ou de l'impureté du monde, dans la plus totale sauvagerie.

Nous pouvons maintenant saisir un autre filon de l'œuvre en repartant des protestants tout à l'heure mentionnés. Car on les appelait aussi « Parpaillots », et de là vient sans doute ce mot de « Parpagnat » qui dut, de par une première extension, désigner quiconque n'a point de croyance orthodoxe, puisque aujourd'hui, de par une seconde extension, il désigne, en Pays Pagnol, celui qui n'en a point du tout : le mécréant. De là nous pouvons accéder à un autre et plus récent faisceau de racines qui, à la charnière du XIXe et du XXe siècle, plonge dans les derniers avatars de l'histoire religieuse. Car, à cette époque, quelque chose change dans l'opposition créant/mécréant, le curé restant toujours le chef de file des premiers, mais ayant désormais en face de lui, chef des seconds, un nouveau personnage : l'instituteur. Dans ce pays d'Oc, en effet, où l'Eglise fut plus dure encore qu'ailleurs, la laïcisation va trouver son meilleur terrain (ce qui a pu longtemps se lire dans sa carte électorale), et l'instituteur, contrairement à ce qui se passera dans d'autres régions, va devenir bientôt aussi important, sinon plus, que le curé. D'où la place que tient l'instituteur dans les films de Pagnol (lui-même fils d'instituteur), personnage que l'on trouve parfois compère, bien qu'adversaire, du curé.

Lui, le curé, nous permet de voir comment la religion s'est finalement intégrée au pays. Elle est parfois objet de méfiance ou de raillerie, mais elle est tout compte fait admise, car doublement sécurisante. Elle est le garant de la structure familiale, dernier avatar de la structure tribale, elle est aussi ce qui vous relie à cet au-delà dont on ne sait trop rien, c'est-à-dire, aussi bien, à tout ce qui subsiste encore des forces et formes d'avant la chrétienté. On peut respirer dans « Manon » tout un parfum de paganisme.

Où commencent et finissent croyance et incroyance ? Leurs rapports dans le peuple de Pagnol sont souvent d'étrange connivence. On accepte et on nie, du même ton. Voir « César », où le jeu de la religion est à la fois joué et démonté, lors de la confession, où l'enfer même est mis en question (par le curé), et où César nous fait son petit cours sur la relativité de toutes croyances.

Mais curé et instituteur ont plusieurs choses en commun, et d'abord d'être hommes de la Parole et du lien, des intermédiaires. On a souvent recours à eux (l'un, l'autre, ou les deux) dans le drame pagnolien. Dans « La Femme du boulanger » et « Manon », leur action finit par converger. Dans « César », le curé est appelé en premier et dernier recours, dépositaire, puis révélateur du Secret. Mais ces deux professionnels de la Parole, celui qui enseigne et celui qui prêche, ces deux spécialistes du « récit », bien qu'ils soient en tant que tels appréciés (on est en pays de connaisseurs), n'en sont pas moins considérés comme un peu trop spécialisés. Ils ont la parole, c'est entendu, mais (l'un scientiste, l'autre déiste) c'est une parole spéciale, et il pourra se faire que la loi intérieure du groupe mette en jeu un autre type de Parole qui (voir « Manon »), devra exclure, ou l'un, ou l'autre, ou les deux.

En dépit, ou à cause de cela, les voici complices. Mais il se trouve que, dans « La Femme du boulanger », où la parole des deux « intermédiaires » s'oppose le plus férocement, leur complicité finale, des plus forcée, n'en reste pas moins complicité. Dans « Manon », par contre, l'épisode où se noue leur complicité (ici des plus subtiles) est celui-même où chacun (de l'auteur au spectateur en passant par les deux « intermédiaires ») se trouve malignement amené à prendre vis-à-vis de la religion la plus radicale des distances. C'est le miracle de l'eau revenue (pendant que le curé fait tout païennement prier pour son retour), mais si Manon, instituteur, et curé savent bien d'où et pourquoi elle revient, ils ne s'en accordent pas moins pour le laisser ignorer à la foule, qui continuera de croire au miracle.

Une autre chose aussi lie les « intermédiaires », et leur vaut à la fois respect et méfiance : le fait qu'ils viennent ou reviennent de la ville où on leur a enseigné, dans les établissements idoines, à parler leur parole.

8 LA DIAGONALE VILLE/CAMPAGNE

« La ville est plus forte que nous », dit Naïs. Celle dont il était amoureux a été séduite par un vacancier venu de la ville (Paris), qui l'emmène maintenant dans cette ville, où elle va faire ses classes de « dame », avant de se faire épouser. Relions ceci au puisatier, dont la fille (qui fut à Paris), finira par épouser, après séduction, le fils (aviateur) d'une famille locale, mais riche et urbaine. La Ville (Paris), est le lieu d'où viennent les bourgeois. C'est le lieu d'où revient Césariot, à qui sa mère a pu payer les études, y compris des leçons pour perdre son accent, ou, comme le rectifie César, « pour en prendre un autre ». En outre, c'est l'opposition du rustre (méridional) et des cinéastes parisiens qui donnera « Le Schpountz ». Ajoutons aussi, pour mémoire, « Topaze », entièrement parisien et entièrement fait sur la corruption politico-financière.

Et Paris est si bien la Ville par excellence, l'Urbs, que Naïs aura tout naturellement cette phrase : « On l'appelait « le Parisien » parce qu'il était de Marseille ». De Marseille, capitale elle aussi, nous allons voir maintenant quelques incarnations.

Dans « Merlusse », Marseille est le lieu où se donne l'enseignement. Durement : nous avons là, avec « Zéro de Conduite », le plus beau portrait du lycée-caserne français. Dans « Angèle », Marseille est la Ville (en tant qu'elle s'oppose de façon signifiante à la campagne), le lieu où va se perdre Angèle, que son homme prostitue.

Dans la Trilogie, enfin, on voit plutôt Marseille comme le lieu d'une petite communauté (les gens qui vivent des commerces adjacents au grand port), aux façons presque rurales. Une campagne portuaire. Mais Marseille, port,

ce peut bien être aussi (en opposition à « Angèle » où s'y dégrade l'aventure), le lieu où l'Aventure s'épanouit. Bateaux, mers et îles à l'horizon : Marius veut s'en aller et laisser là Fanny. Nous sommes ici dans cette mythologie portuaire de l'entre-deux-guerres que Demy, comme on sait (voir « Cahiers », 189), va plus tard ressaisir. Il se trouve d'ailleurs que la version américaine de « Marius » porta ce titre très Garnett : « Le Port des Sept Mers ».

On ne saurait dire pour autant que le couple Ville/Campagne est, chez Pagnol, ce qui importe le plus. (C'est par contre le système où s'ébat le mieux le biblique Vidor, son code chéri — voir « Cahiers », 136 —, code qu'a brillamment repris, rempli et retourné Luc Moullet). Chez Pagnol, cette opposition (même dans « Angèle » où elle est le plus marquée), n'est jamais la plus signifiante. Toujours à l'arrière-plan, elle n'est jamais au cœur des choses. Relions cependant, pour mémoire, avec un peu d'amusement, et autant d'arbitraire, la Ville, puis la Campagne d' « Angèle », à la Ville de « Topaze », d'une part ; de l'autre, à la Campagne de « Regain ».

Le système Pagnol utilise d'autres données, auxquelles nous parviendrons aux termes des trois points suivants.

7 LE PÈRE ET LA LOI

« Ma grand-mère me racontait des histoires extraordinaires », a dit Pagnol. Et d'en citer une : « Il y a eu le choléra à Marseille, vers 1890, un choléra assez sérieux, les gens tombaient comme des mouches. Voici le court sujet : une fille tout à coup tombe malade. Le père se met à pleurer. On la couche vite, le docteur entre, on ferme la porte, il reste un moment avec la petite, sort et dit : c'est fini. La famille est désespérée. Le père dit : « Ma vie est finie. » Le docteur ajoute : « Elle n'est pas morte, elle a fait un petit. » Alors, le père a voulu la tuer. »

Le père, chef de famille, qui tient aussi du chef de clan ou tribu, renforcé de toute l'autorité que lui a conféré la religion judéo-chrétienne, est le garant des mœurs du groupe. Celles-ci sont caractérisées par un puritanisme assez particulier, dû au fait que ladite religion a utilisé et renforcé certaines traditions antérieures de la tribu méditerranéenne. En outre, depuis que la civilisation urbaine désagrège la civilisation rurale, qui se morcelle en ilots d'archaïsme, le groupe traditionnel, qui se sent menacé, tend à réagir par le raidissement, la clôture. Qui va y entrer ? En sortir ? Comment ? — : plus que jamais, accouplement et engendrement conditionnent la survie du groupe — et du nom paternel. Le père, garant de l'intégrité des mœurs, est garant par là de l'intégrité et de la permanence du groupe.

Or le groupe (menacé), le père (et son orgueil masculin) auront tout naturellement tendance à renchérir sur les règles. Qu'un accident se produise, et celles-ci pourront fonctionner de façon aberrante, travaillant, non plus à la protection, mais à la destruction du groupe. C'est le risque que lui font courir, le temps d'une brève crise, le père de « La Fille du puisatier », quand il refuse d'admettre l'existence de l'enfant, et la mère (veuve, donc paternelle) de Fanny avec son : « Je ne la connaîtrai plus. » La crise se fait plus grave (aux approches de la folie) chez le père d'Angèle, qui se raidit dans son refus (sa fille « n'existe plus »), et qui, celle-ci revenue, avec l'enfant, enferme l'un et l'autre dans la cave, à la fois pour les ignorer et pour se garantir du scandale (d'où aussi le fusil, qui doit empêcher les gens d'approcher), car les autres, eux-mêmes garants de la loi, ne doivent pas savoir que celle-ci fut rompue. Plus loin encore, on a le père de « Naïs » qui, dans une attitude où la sénilité le dispute à la masculinité (et qui deviendra la folie même), se bloque dans un refus total : mariage ou pas, sa fille n'approchera jamais aucun homme. Le drame (le père préparant le dynamitage des amants, qui finira par se retourner contre lui), sera à la mesure de cette démesure.

Par ailleurs, deux indications nous permettent d'esquisser la loi du « fils ». D'une part : c'est le futur mari d'Angèle qui insiste pour que soit respectée la règle selon laquelle une fille doit être demandée en bonne et due forme à son père — et même s'il doit pour cela affronter le fusil toujours brandi. D'autre part : c'est l'homme qui, dans « La Femme du boulanger », prend le parti de quitter la femme lorsque le curé (porté par l'instituteur), leur enjoint de se séparer. Ces deux indications, l'une à l'autre excentriques, sont cependant en un point tangentes : le respect, loi de l'homme.

La fille, la mère, elles, de part et d'autre du respect, ou s'insurgent, ou s'inclinent.

La loi de la mère sera d'assouplir, autant que possible, celle du père et Maître du Logis, s'inclinant, allant s'il le faut jusqu'à la feintise, comme la mère d'Angèle qui laisse croire au père que c'est bien lui qui toujours et en tout, commande. Il faut bien respecter ce sentiment qui permet au mâle de vivre : la vanité. Nous ne sommes pas si loin, ici, de la feintise de Fanny faisant croire à Marius qu'elle ne l'aime pas, à seule fin de le laisser libre de réaliser son ambition.

Au-dessus du père, ce sont les sentiments du grand-père qui vont nous permettre de déboucher sur une plus tendre idée de la paternité. Voir le père de « La Fille du puisatier » (une fois accepté le petit-fils), et même l'autre grand-père — une fois acceptés la fille, le petit-fils, une fois éliminé le problème, pour les deux grand-pères également taraudant, du Nom. Ce sentiment se développe dans la Trilogie, à travers l'accord qui se conclut, dans « Fanny », entre le père adoptif (grand-père par l'âge), et le vrai grand-père qui, dans « César », se baptisera « parrain ». Mais la meilleure définition qui soit de la paternité (peut-être justement parce qu'elle est le fait d'un père adoptif), nous sera donnée par le vieux Panisse.

C'est aussi à travers la Trilogie qu'on sent le mieux l'euphorie qui peut se dégager de cette société quand elle fonctionne au mieux de ses propres lois. Nous sommes d'ailleurs toujours prêts à en sentir le bonheur, dès qu'il apparaît, dans la mesure où Pagnol, toujours, sait entrer et nous faire entrer en sympathie avec elle. Référons-nous ici en passant à l'euphorie paternelle et patriarcale qui se dégage de la séquence familiale de l' « America » de Kazan qui, pour cette raison et quelques autres — dont son « sudisme » et son éloquence, est, en compagnie de quelques fragments fordiens, la plus pagnolienne du cinéma américain.

Cependant, il faut bien que, de cette société, la femme (dont nous avons déjà esquissé le rôle), soit, mais secrètement, le moteur. Voir le boulanger qui, sans sa femme, ne voit plus de raison de travailler. Voir le Gabrio de « Regain » qui déclare : « Sans elle je ne ferais rien. » Or ce qu'il fait, c'est redonner vie à la terre et à son village. Mais avant d'aller plus loin, là où la loi, défiée, se défait avant de se refaire, il faut mentionner ce qui, à l'intérieur du groupe, coupant ou recoupant la loi, double la loi.

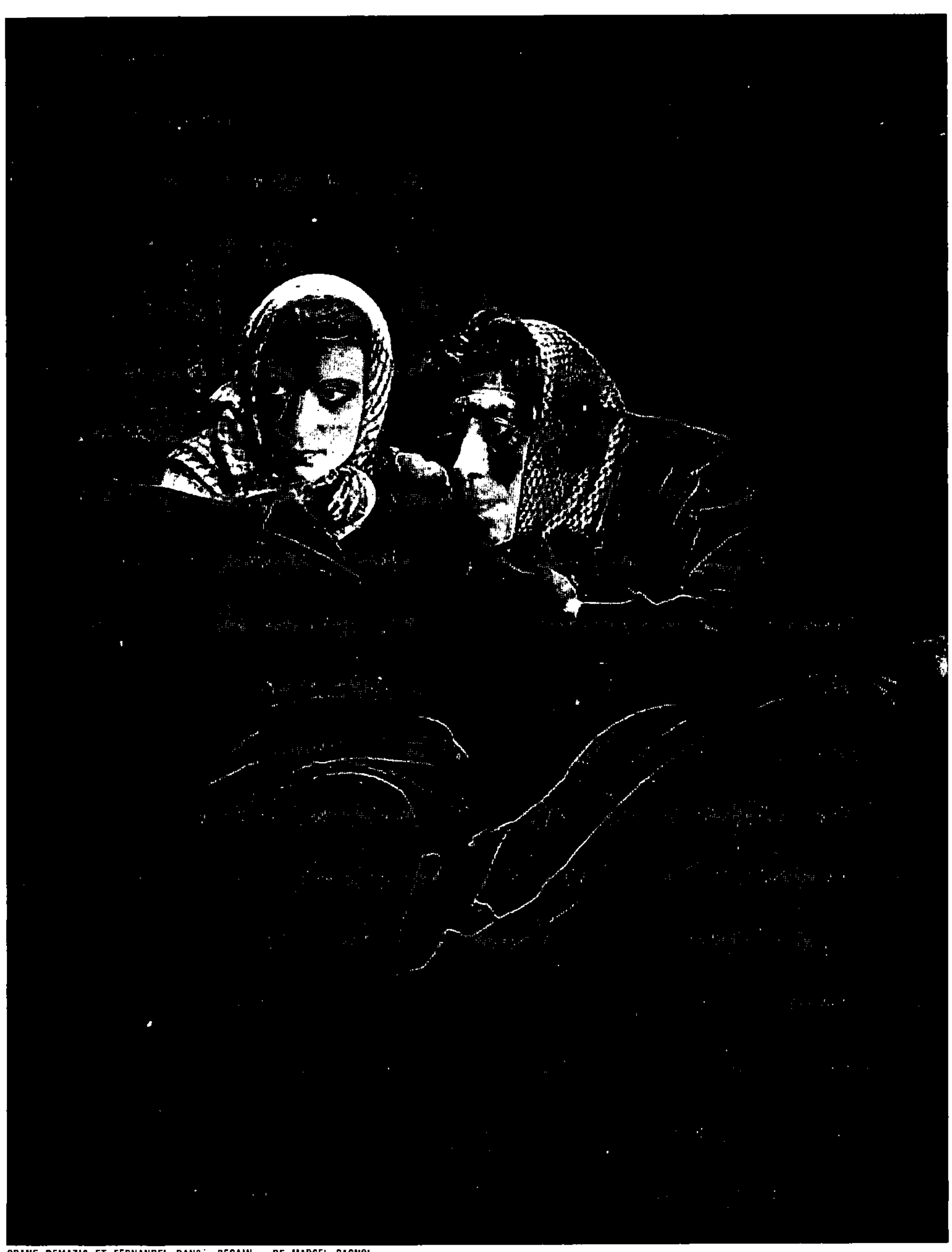
8 LA LOI HORS-LOI

Il est, et il n'est pas, de la loi que, le drame éclatant, on puisse, court-circuitant toutes règles, faire ou se faire justice. Le père d' « Angèle » et le père de « Naïs » (fusil, dynamite), veulent assurer leur propre justice. Également Joffroi (autre vieillard buté), son fusil, sa corde, qui veut à la fois se rendre et se faire rendre justice. Et puis Manon qui, sa famille ayant été victime de la justice (l'injustice) du groupe, va, pour sa juste vengeance, couper le village de son eau. Mais on sait aussi, dans les formes propres au groupe, rendre la justice. Ainsi dans « Angèle », où le père (dans une scène coupée du film) rendait la justice sous un arbre. Ainsi dans « Manon », lors du premier procès (le jugement de Manon), et surtout dans le débat final où, au fur et à mesure des palabres, de l'assemblée, on voit peu à peu apparaître au grand jour l'injustice passée et se dessiner une autre justice — dont le premier acte sera la pendaison d'Hugolin.

Autre question, autres personnages : les itinérants, extérieurs à tous groupes précis, quoique intérieurs à la loi du groupe, et qui se font parfois agents de certaines liaisons. Il y a le travailleur agricole d' « Angèle », qui tente de porter la réconciliation ; il y a le rémouleur, du même, qui apporta au Saturnin des nouvelles d'Angèle ; et l'autre rémouleur, celui de « Regain », qui amènera la femme au village, inconscient



GINETTE LECLERC ET RAIMU DANS « LA FEMME DU BOULANGER ».



ORANE DEMAZIS ET FERNANDEL DANS « REGAIN », DE MARCEL PAGNOL.

comme le vent qui porte une semence. Il y a aussi, hors le groupe et hors sa loi, le menaçant, même, les itinérants venus d'ailleurs. L'oisif professionnel, séducteur d'Angèle ; l'oisif vacancier de « Naïs », séducteur aussi, avant d'épouser ; et le matelot qui, de racontages en propositions, « séduira » Marius. Et voilà comment Marius, requis par l'Aventure, s'inscrit dans une autre catégorie d'itinérants : le voyageur, ce qu'est également, dans le « Puisatier », l'aviateur requis par la guerre, ce que fut aussi, autrefois, le Papet de « Manon », qui, faisant la guerre en Afrique, ne fut pas atteint par cette lettre qui lui apprenait qu'il avait engendré le « Bossu » (futur père de Manon). Ainsi tous, en quittant le groupe, ont laissé cœur et ventre gros.
La fille, c'est dans sa nature de défier ainsi la loi et le groupe, c'est même cela qui provoque le groupe à revivre, parfois refaire, sa loi.

9 LA FILLE ET LA LOI

Ici nous entrons dans un autre cycle de variations : celles qui vont nous exposer les différentes « figures » de la séduction, système privilégié à travers lequel Pagnol va transmettre son message, de la même façon que Mizoguchi, variant toutes les « figures » de la prostitution, nous signifie tout un groupe, toute une société (humainement et économiquement basée sur des rapports de force entre les êtres), et de là : l'homme et la femme.
Dans « Angèle », on a la séduction (subie plus qu'assumée) qui débouche sur la dégradation, jusqu'au moment où, traversés l'enfer de la ville et le purgatoire de la cave, Angèle se voit offrir le mariage par celui de Baumugnes qui la voulait bien.
Dans « La Fille du puisatier », on a la séduction, assumée, avec espoir de se gagner le séducteur — projet brisé par la guerre puis, au-delà, renoué. Dans « Naïs » on a également la séduction assumée, mais sans l'espoir de se gagner le séducteur, et sans que (contrairement aux précédents films) il y ait enfantement. Suite à un revirement du séducteur (et à un accord, comme dans « Le Puisatier », entre les deux classes sociales mises en jeu), on envisagera le mariage.
Dans la Trilogie, il y a aussi séduction assumée, avec d'emblée mariage à l'horizon, à cette différence près que Fanny brise elle-même cet espoir en facilitant le départ de Marius. La solution du problème « enfant » impose le mariage avec le riche Panisse — d'accord sur tout. Remarquons ici la façon dont Demy s'est trouvé varier dans « Les Parapluies » des éléments analogues puisque la fille, quittée par son amant requis par une guerre (en Afrique), enceinte et ne recevant plus de lettres, se laissera épouser par celui qui (plus riche qu'elle) l'aime et accepte l'enfant.
Deux cas particuliers nous sont maintenant fournis par deux personnages qui, dans leur démesure, se répondent de façon symétrique et inverse : la femme du boulanger et Manon. La première (la plus — trop — « civilisée », parce qu'étrangère), ne cesse de provoquer et séduire l'homme ; la seconde (la plus — trop — « sauvage » pour être devenue étrangère), ne cesse de fuir l'homme, en même temps que, pour le provoquer, elle mime la séduction. Elles ont aussi en commun d'être sans enfant (stériles). Ce qui prend tout son sens à partir du moment où l'on découvre qu'elles sont également stérilisantes, puisque chacune prive son village, la première (involontairement), de pain ; la seconde (volontairement), d'eau. En outre, l'une et l'autre, à leur façon reprennent à leur compte la loi masculine, la première dans la séduction — que mime la seconde — et celle-ci dans la répression, rejoignant par là le rôle du vieux père, celui notamment de « Naïs », qui « stérilisait » sa fille. Ainsi, parallèlement à différentes voies de l'enfantement (régulier — mariage —, non régulier — dévoiement —, et régularisé), nous avons parcouru tout un autre cycle de dévoiements ou détournements, propres et figurés, liés à l'idée de stérilité. Constatons le manque de quelques chaînons, dont celui-ci, qui lierait enfantement et stérilité : l'avortement. On peut parier que Pagnol y a pensé.
Une autre chose, d'une autre façon, manque chez Pagnol : le cas de l'homme exclu de l'amour qu'il porte à une femme. Du moins n'occupe-t-il qu'une place mineure, avec le personnage de Fernandel qui, dans « Angèle », « Le Puisatier », et même « Naïs », se trouve toujours relégué au rang, aussi capital que secondaire, et capital **parce que** secondaire, de minus marginal, toujours aimant, jamais aimé, mais que Pagnol utilise plus pour évacuer que pour aborder le problème.
Une exception pourtant : au début d' « Angèle », quand Jean Servais voit Angèle amoureuse du séducteur, il a cette remarquable phrase : « Les femmes ne sont pas à ceux qui les méritent ». Mais cette voie, cette matrice qui pouvait engendrer tout un autre cycle, restera, chez Pagnol, sans postérité. On peut cependant esquisser ce qu'eût pu être la variation qui manque. On a dès lors : le séducteur qui tombe amoureux de la fille, mais qui n'ose (ou ne peut) revoir celle-ci, promise (ou mariée) à un minus (lui, central), que lui impose la loi du père. Or il se trouve que nous décrivons ici à peu de choses près la « Partie de campagne » de Jean Renoir.
C'est que la vision de Renoir est féminine ; celle de Pagnol, masculine. De là vient que chez le premier, l'homme va se buter (ou être en butte) à la femme ; tandis que chez le second, la femme se bute (ou est en butte) à l'homme. On voit que Pagnol ne pouvait et ne devait emprunter plus avant la voie qu'il ouvrait au début d' « Angèle ». Mais ne pouvant et ne devant non plus totalement l'ignorer, il va se contenter d'en garder la trace, comme en filigrane, à travers le personnage de Fernandel, capital et (parce que capital) marginal.
La femme, cependant, chez Pagnol, déviant ou défiant la loi, est celle grâce à qui la loi — par-là le langage — du groupe, reprend vie ou prend une autre vie. « Le secret est le courant souterrain du langage », dit Pagnol. Dans le monde masculin qu'il nous décrit, la femme, tenue au secret, est le courant souterrain du langage de son groupe.

10 LA PAROLE DÉVIÉE

Que la parole, chez Pagnol, soit une parole souterraine, il va suffire, pour nous en assurer, de voir, par exemple, le rôle que joue chez lui cette sorte de communication « par la bande » qu'est le « comme si ».
Un exemple type en est la fin de « La Femme du boulanger », où le boulanger fait à sa femme le discours sur la chatte, comme si ce n'était pas de sa femme qu'il était, en fait, question, cependant que la femme, de son côté, tout en comprenant bien à qui ce discours s'adresse, fait comme s'il n'était toujours question que de la chatte.
« Jofroi », lui, repose entièrement sur le discours du « comme si », puisque, pour protester contre l'arrachage des arbres (qu'il n'est pas censé avoir vendus), il va faire comme s'il allait se suicider, discours auquel le groupe va répondre en tenant un discours analogue : on va faire comme s'il avait raison. Voir aussi le puisatier qui fait comme s'il ne voulait pas l'enfant, cependant que sa fille joue le jeu, qui sait pourtant bien qu'il le veut. Dans « Angèle », cependant, le père fait comme si fille ni enfant n'existaient, et le père, dans « Naïs », fait comme si sa fille n'était pas destinée à jamais devenir femme. Dans « Manon », c'est le village entier qui va faire comme si la famille du « Bossu » n'existait pas, ni par conséquent sa source.
Et dans la Trilogie, Marius et son père font comme s'ils ignoraient chacun les escapades de l'autre, et comme si chacun ignorait que l'autre est au courant de ces escapades. Fanny, elle, à la fin de « Marius », exprimant son amour en le taisant et en le niant, va faire comme si elle n'aimait plus Marius — qui peut partir. Et à la toute fin de la Trilogie, Fanny et Marius, enfin retrouvés, vont faire chacun comme s'ils ignoraient que l'autre est là pour envisager, enfin, ce mariage devenu enfin possible.
Il semble donc que, pour que la communication soit possible, et au risque de la rendre impossible, il faut que la parole dévie. Beaucoup de choses se conjuguent, qui peuvent faire prendre à la parole de telles voies secondes. Sans doute, chez ces gens, une certaine science de la pudeur, telle qu'on

la définit justement dans la Trilogie (« César ») ; sans oublier cette science très particulière de la politesse qui est le fait de tous les « primitifs », et selon laquelle on doit par exemple, entrant chez quelqu'un, faire comme si on venait là pour parler de toute autre chose que de ce qui motive, en fait, la visite ; ou, invité à table, refuser la nourriture, comme si on n'avait pas ou plus faim, attendant pour en prendre, ou en reprendre, qu'on y ait été un certain nombre de fois invité.

Le pays d'Oc, en outre, vu ses malheurs, a bien dû cultiver une certaine tradition de la dissimulation. Mais comme un goût extrême pour la parole et une extrême facilité d'expression sont également l'apanage du pays, on voit comment, et de quelles contradictoires façons, va pouvoir jouer l'habileté de parole. Elle ne sera plus seulement habileté à dire, mais habileté, aussi bien, à dire à côté, à dire sans dire, à dire pour mieux masquer ou à masquer pour mieux dire.

La plus radicale déviation de la parole est le mensonge. Or, précisément, le mensonge n'est jamais, chez Pagnol, ce qui provoque le drame. Est-ce parce que cette plus radicale déviation est aussi, justement, la plus franche, donc la moins nocive ? Elle est souvent, en tout cas, (débouchant, à la limite, sur la « fable »), la plus passionnante. Ou la plus drôle. De là vient que le mensonge, généralement, n'est pas pris au sérieux. Il est une sorte de jeu de société et de loi du langage (et Panisse, le vendeur de bateaux, le définit fort bien dans « César »), quant à ceux qui prennent ces choses au pied de la lettre, tant pis pour eux, ils n'avaient, après tout, qu'à savoir décoder. Et puis le langage ne serait pas ce qu'il est, communication, si un certain nombre de transgressions ne venaient confirmer sa force — et lui donner un peu de saveur.

Et puis mentir, c'est parler. Parler, c'est toujours bien. Le grave, c'est de se taire, c'est de taire. Faire comme si on ne savait rien. Le grave, c'est le secret. Et le secret, ce « courant souterrain du langage », se fait ici le barrage souterrain qui va rompre le courant de la communication. C'est la volonté de taire et de murer les choses (la fille et l'enfant enfermés dans la cave) qui va isoler les protagonistes d' « Angèle » ; c'est la lettre tenue secrète par la mère de l'aviateur (« Le Puisatier »), qui va rompre le lien des amants ; c'est la lettre, restée secrète, de « Manon », puis la source familiale murée, et les « étrangers » murés dans le silence du groupe, qui vont conduire Manon à murer la source publique du village.

Dans la Trilogie, par contre, l'équilibre du groupe se trouve toujours, tant bien que mal, préservé. C'est que les protagonistes ont pris soin de définir et cerner le secret, de se concerter et s'accorder sur la juste mesure de ce qu'il faudra taire et de ce qu'il faudra dire, et son troisième volet est le récit de la juste mise au jour du secret. Dans « César », les lettres finissent par atteindre leur but. Et c'est dans « César » que nous est donné le mot de la fin : « Un secret, dit Panisse, c'est fait pour être dit ».

Dire le secret, c'est se confesser. La « confession » (qui répond parfois à l'adjuration : le sermon de « Manon ») est d'ailleurs, chez Pagnol, une des formes privilégiées du récit (la « confession » collective du groupe dans « Manon », répondant à la confession de Panisse dans « César »), et, inversement, tout récit n'est-il pas confession ? Mais on se confesse peu, on se raconte peu, généralement, dans le cinéma. Sauf, parfois, chez Demy où, pour que les choses soient claires, Roland raconte : « Autrefois, j'ai connu une femme... ».

La parole déviée, ce peut être aussi la parole « augmentée ». C'est l'autre et plus vaste forme du « comme si » : la métaphore, puis la Fable, métaphore de la vie, l'œuvre, le mythe.

Et il arrive chez Pagnol ce qui arrive chez les plus grands : la métaphore ne connaît pas de registre. Ou plutôt : « grand sujet », « petit sujet », « comique », « dramatique » : chaque registre, toujours, peut être pris comme la métaphore de chaque autre.

On peut donc, maintenant, et au moins pour mémoire, stigmatiser la déviation que certains firent subir à la voix de Pagnol, en ne voulant voir en lui (un peu comme on fit pour Demy) qu'un cinéaste « gentil ».

On a vu ce qu'il en était. Et puis, si Pagnol avait été un cinéaste « gentil », il se serait senti de plain-pied avec Daudet (gentil, lui, le petit chroniqueur parisien qui amusait son auditoire avec du gentil folklore), or, à chaque fois qu'il a filmé Daudet, ç'a été la catastrophe (comparons seulement le sermon de « Cucugnan » et celui de « Manon » !). Par contre, Pagnol s'est senti de plain-pied avec le dur univers de Zola (« Naïs »), ou de Giono (4 films). C'est là d'ailleurs une dureté qui n'est pas sans évoquer certains autres accents du XIXe siècle, chez Maupassant, par exemple, et l'on peut même penser que ce « Rosalie » que filma Borowczyk se serait bien intégré à l'esprit Pagnol. Mais puisque Giono fut ici en cause, rendons à Pagnol ce qui lui appartient : d'avoir pris l'œuvre écrite au même titre que tout autre humus où s'enraciner, tout autre dit, histoire ou tradition des lieux, matière unique du peuple dont il allait dire la voix. L'auteur Giono (Zola), effacé, l'auteur Pagnol, tout aussi grand, s'effaçant tout autant, nous entrons dans l'anonymat du mythe. Sauf avec « Regain ».

11 LA DEVIATION « REGAIN »

Il se trouve que dans « Regain », Pagnol, saisi par la « création », a tenté de dévier sa parole habituelle en une parole voulue, préméditée, écrite, filmée, la parole de quelqu'un qui a quelque chose à dire. Ce qui fait que nous avons ici la seule œuvre « littéraire » (ou « théâtrale », c'est la même chose), de Pagnol.

Que « Regain » trahisse ainsi la parole du mythe, cela se sent, d'abord, à la distorsion de certains éléments secondaires, jusqu'au moment où l'on découvre que ces distorsions sont le signe d'une plus profonde modification qui affecte le sens même de l'œuvre.

Prenons par exemple l'indice « Poupon ». Contrairement à Raimu qui est acteur **dans** la saga Pagnol, Poupon (comme Orane Demazis) est acteur **de** cette saga. Personnage qui en porte, pour une part, le sens, il est un des **éléments** du mythe. Or ici, nous voyons celui qui (« Angèle », « Naïs », « Manon ») **est** le dur père et sa loi (si nous excluons « Joffroi » et « Merlusse », le premier qui déplace fort logiquement **tous** les éléments du mythe ; le second qui se déplace **hors** du mythe pour s'engager en terrain urbain), nous le voyons endosser soudainement le registre de la plus univoque gentillesse, et il est même (accueillant Gabrio à bras ouverts pour lui donner tout ce qu'il veut), celui qui porte et donne tout son sens à la seule scène de la saga faite sur la franche et ouverte hospitalité.

De son côté, le Minus Marginal, Fernandel, endosse, pour la première fois, un rôle « négatif ». C'est même si étrange que (le personnage de Fernandel étant plus connu du public que Poupon), une torsion seconde va devoir être infligée au rôle pour le « rétablir » un peu : un petit coup de pouce fait se terminer sa dernière scène (contrairement à la logique propre de l'œuvre) sur une plus douce tonalité.

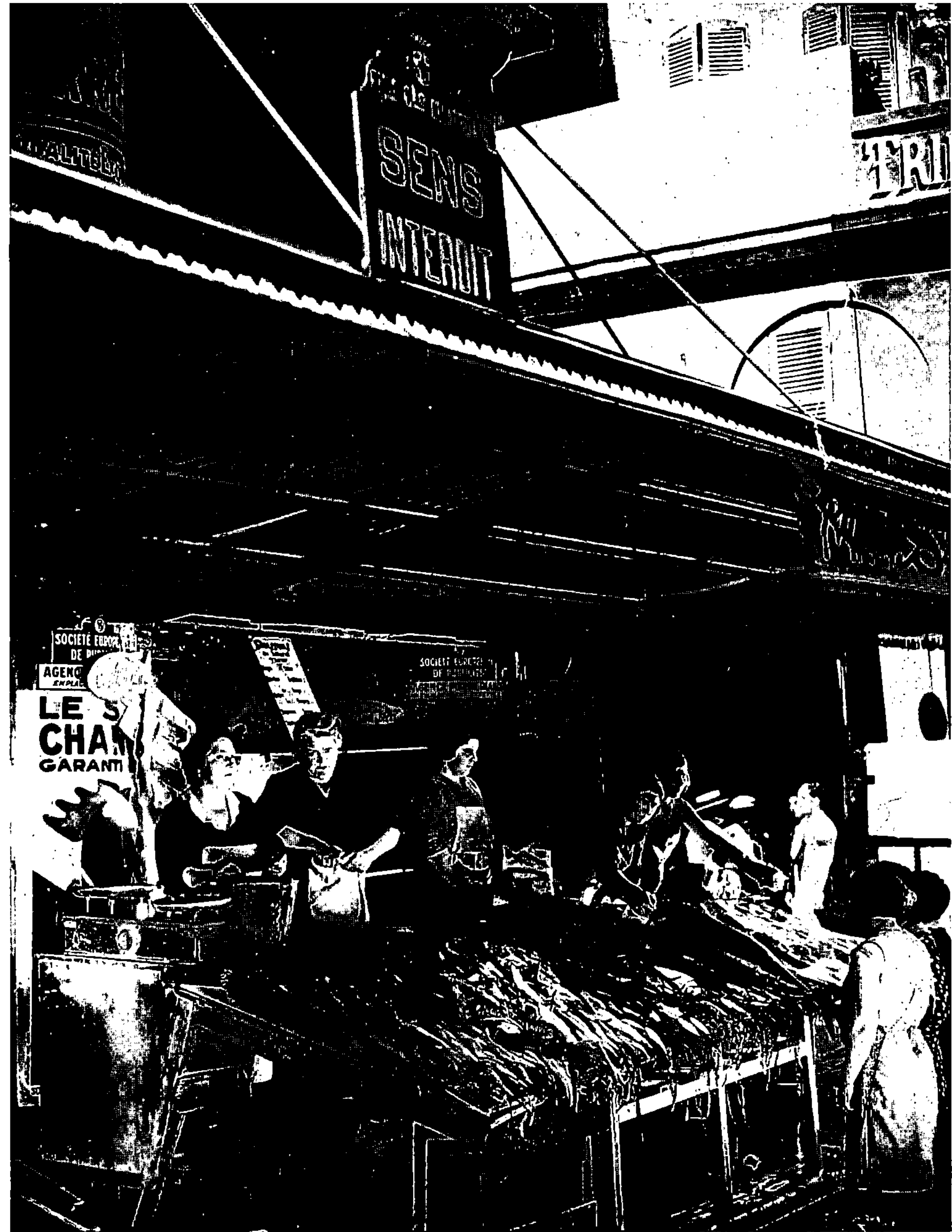
Autre note, par ailleurs, autre indice : la musique, qui, au lieu d'être de l'homme du cru (Scotto), est l'œuvre d'un Parisien : Honegger.

Une autre chose répond, fort étrangement, au côté élaboré, délibéré, de « Regain » : c'est le fait que (pour tourner certaines difficultés techniques), Pagnol ait fait construire de toutes pièces le village en ruines. On a là une sorte de studio sauvage qui, comme toutes les reprises en main du naturel par le culturel, constitue la plus « littéraire », la plus « précieuse » des naïvetés. Mais il se trouve aussi qu'une certaine préciosité est dans la nature des dits, parlers, et autres expressions populaires, et il se trouve aussi, et en conséquence, qu'une certaine préciosité, propre et naturelle à Pagnol (et Demy, pareillement, a la sienne), imprègne toute son œuvre. C'est en quoi il rejoint une certaine « littérature », c'est, disons, son côté Giraudoux.

Aussi bien se trouve-t-il parfaitement à l'aise dans cette histoire, dans ce décor, qui aurait fait chuter tout autre que lui. Il poursuit, sûr de lui, de coup



EN HAUT : MERLUSSE ; EN BAS : JOFROI



« FANNY ».

de pouce en coup de pouce, la mise en ordre calculée de sa première « création ».
Orane, cependant, femme et personnage, Orane résiste, que rien ni Pagnol, le voudrait-il (mais le veut-il ?), ne peuvent faire sortir de son mythe. Au départ, son personnage, lui aussi, se trouve « déplacé ». Théâtreuse de village, venue de la Ville (« des meilleurs théâtres de Paris »), elle est, à la fois itinérante et déchue. Violée par les bûcherons, recueillie par le rémouleur qui l'utilise comme femme et bête de somme, elle se trouve amenée, au terme de cette triple « prostitution », au village qui meurt, habité par le seul Gabrio. Après l'avoir sauvé (il se noyait), elle va vivre avec lui, lui donnant par-là raisons de vivre et de travailler. C'est ainsi qu'à l'inverse de la chaste Manon qui stérilisait son village, la prostituée d'ici finit par le réenfanter et acquérir (triplement : elle enfante l'homme, le village et l'enfant), le statut de quelque Vierge Mère.
Orane entre toujours en résonance avec le mythe. Par contre, dès que la terre est en question, nous sortons à nouveau du labyrinthe de la saga pour emprunter le droit-fil d'un tout autre message. Toutes dialectiques, affrontements, tensions, étant abolis, voilà que par le plus droit des chemins s'effectue le retour à la terre de tout ce que la ville lui avait pris, le retour, et la clôture, de la terre sur elle-même. Les derniers coups de pouce ont été donnés pour que la vie s'organise en royaume parfait, en « Utopie ». Car la résurrection du pays n'est rien d'autre que la réinvention ou restauration d'un Ordre archaïque idéal, d'un ordre « mythique », doit-on dire — au moment même où l'on sort du véritable Mythe. Nous sommes loin des complexes dialectiques (ville-campagne ; élevage-agriculture ; liberté-contrainte) sur lesquels Vidor (qui, lui, n'a en la matière pas d'étoile) a basé son épopée agricole. Cela n'empêche d'ailleurs nullement Pagnol de se rapprocher de quelqu'un d'autre : John Ford. Et il faut maintenant le reconnaître : Pagnol, pour sa première et dernière « œuvre », a réussi, bien réussi, son calcul et son coup.
La seconde déviation pagnolienne, « La Femme du boulanger », va nous fournir quelques autres indications précieuses. Déviation par défaut, plutôt que par excès d'élaboration (mais qui va mêmement conduire Pagnol à se « trahir » quelque peu), puisque le film fut écrit et réalisé à toute vitesse pour combler un trou dans la production Pagnol. Ici, l'indice « Raimu » est déjà révélateur d'un déséquilibre : l'acteur est souvent déphasé. Quant à la femme, qui endosse ici le rôle du séducteur (Pagnol, respectant la logique du mythe, en fait une étrangère), elle respecte la logique de sa loi. Ce n'est pas elle mais l'amant qui se soumet aux injonctions du curé, sur quoi elle a ce cri du cœur : « Qu'il est bête ! ». Mais on termine sur le retour de la femme au mari, avec la subite promesse qu'elle fait de ne plus recommencer. On peut aussi difficilement croire à cette promesse qu'à celle qui terminait « La Baie des Anges » (autre film rapidement fait, lui aussi, et qui trahissait bien, quoi qu'autrement, Demy), mais il fallait bien ici que, pour terminer en douceur, un dernier coup de pouce brise avec la plus dure logique du mythe.
En face de ces deux films, aussi précieux qu' « aberrants », les trois sommets n'en n'apparaissent que plus purs. « Angèle », perfection du mythe et du chant ; « Manon », gigantesque fragment de ce qui aurait pu être la plus gigantesque épopée ; et la Trilogie (le seul des trois qui soit complet puisque les deux autres restent mutilés). Des trois volets de celle-ci, « Marius » est sans doute le plus dramaturgiquement construit ; « Fanny », le plus libre, le plus simple, le plus « heureux » ; cependant que « César » est, de tous les Pagnol, le plus révélateur, qui dévoile et explicite bien des sentiments et mécanismes pagnoliens. La Trilogie, à travers séparations, secrets et paternités dangereuses, est une épopée de la mesure et de l'équilibre gardés.

12 MESURE POUR MESURE

Certains fils étant reliés, d'autres restant à relier, et d'autres façons, pourra se former quelque image de ce qui travaille l'œuvre, et doit nous travailler. A travers Pagnol se sont dits, mêmement destructeurs, les malheurs des démesures inverses, des trop et des trop peu ; et que, par exemple, il revient au même drame de trop ou trop peu (se) garder.
Ainsi s'est dit le bon usage des distances à garder ou à prendre pour que puisse s'établir une communication.
C'est un aspect des choses.

13 RESIDUS

Ce qui n'a pas encore été dit. Ce qui ne veut ou ne peut être dit.
Pagnol, dans un étrange mélange de conscience et d'inconscience, a créé une circonstance et une œuvre uniques. Et ceci parce qu'il fut guidé par cette seule nécessité de faire vivre, ici et maintenant, ce pays-ci, cette parole-ci, sur cette pellicule, image et son, qu'il suffisait d'impressionner. Et ce n'est pas étonnant si, bien assez occupé par cette supérieure nécessité, Pagnol va peu s'en chaloir de respecter lesdites « règles cinématographiques » auxquelles on croyait encore. Mais les attaques vinrent. Puis les justifications. Les assaillants, Clair en tête, bien sûr, étaient des abrutis. Pagnol, lui, jouait intelligemment du paradoxe, mais, sauf exception, déviait, parlait à côté de ce qu'il faisait vraiment. Mais faut-il s'en étonner ? Ce n'était pas là son lot. Et il avait affaire. Et, réunissant des idées et des moyens exceptionnels, il fit l'essentiel, même si l'on peut regretter que tout ne soit pas tourné, et que tout le tourné ne soit pas monté.
Dans le cinéma français, Pagnol est (avec Renoir, évidemment), celui qui s'est avancé le plus loin. Si loin, qu'aujourd'hui seulement on rejoint certaines de ses pistes. Ainsi le direct, avec cette dimension particulière qu'a l'image parlante, avec les jeux en longueur que cela implique (d'où les prises d'onze minutes — outre que l'épopée Pagnol avait besoin de durée), et ce qui en découle sur le travail et la liberté des acteurs, leur complicité dans le film et autour. Plus les décors naturels.
On peut citer ici, pour le plaisir, deux sommets de Pagnol et du cinéma. La scène où l'on suit Fanny, dans les rues, sortant de chez le docteur, où elle a appris qu'elle était enceinte, pour se rendre à Notre-Dame de la Garde ; et celle où Andrex montre à Jean Servais, par-dessus le talus d'où l'on découvre le champ, les foins, et Angèle, celle dont il se flatte de faire bientôt sa proie.
Pagnol préfigure aussi un cinéma à naître. De cela, il faut prendre conscience à Madagascar, par exemple (pays deux ou trois fois cité chez Pagnol, et où sa famille eut des liens — pur hasard). On y apprend que les autochtones n'ont, vis-à-vis de certaines « règles cinématographiques » comme l'ellipse, qu'indifférence ou incompréhension, et des Européens, qui leur sont fort bienveillants, vous expliquent que, vu ce qui précède, et vu la nature de leur tradition orale, on aboutirait, si on les laissait faire du cinéma tout seuls, à des aberrations, à des films, par exemple, qui dureraient cinq ou six heures. C'est alors que, pour peu qu'on réponde à cela en prenant l'exemple-type de Pagnol, on comprend, d'un même coup, et Pagnol, et l'Afrique. On réalise que nous avons, avec Pagnol, une préfiguration de ce que pourra faire, au fur et à mesure qu'il sera, le cinéma africain.
C'est ainsi que le plus provincial, le plus particulariste et le moins cinématographique des cinéastes, s'est trouvé inventer, réinventer et préfigurer d'un seul coup, tout un cinéma. — Michel DELAHAYE.

Note I On peut lire aussi, sur Pagnol : « Cahiers », nº 20 ; « Cahiers » nº 173 (spécial Pagnol) ; André Bazin : « Qu'est-ce que le cinéma ? », Vol. II ; et « Image et Son », nº 228 : un entretien, auquel nous avons emprunté les deux « histoires » de la peste et du choléra.

Note II Le « Manon » écrit auquel nous nous référons est le tome II de « L'Eau des Collines », (tome I : « Jean de Florette »), intitulé « Manon des Sources », et qui ne fut que partiellement filmé. Editions de Provence, 146, Champs-Elysées, Paris-8e.

1

2



le cahier critique

1. George Dunning : Yellow Submarine.
2. Jean-Luc Godard : One plus one.

Dans le texte

ONE PLUS ONE (titre pour les U.S.A. : « Sympathy for the Devil »). Film anglais en couleur de Jean-Luc Godard. **Scénario** : Jean-Luc Godard. **Images** : Anthony Richmond (Eastmancolor). **Son** : Arthur Bradburn et Derek Ball. **Musique** : Les « Rolling Stones » répètent « Sympathy for the Devil », du disque « Beggar's Banquet ». **Montage** : Ken Rowles. **Assistants du metteur en scène** : Tim van Rellim et John Stoneman. **Interprétation :** Anne Wiazemsky (Eve Democracy), Iain Quarrier (Le Libraire fasciste), Frankie Dymon, Bernard Boston (eux-mêmes), les « Rolling Stones » : Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richard, Charlie Watts, Bill Wyman. **Production :** Michael Pierson et Iain Quarrier pour Cupid Productions, 1969. **Distribution** : Images Distribution. **Durée : 1 h 50 mn.**

1) Une **partition** composée d'éléments diversement codés, dont le cinéma, par son action propre, opère le décrochement : discours linguistique, musique, gestes... Plus un résidu (échappant à toute codification), un bric-à-brac d'objets, d'accessoires divers : les voitures mises à la ferraille.
Un double signifié, ambivalent, réversible : le sexe, la politique (la guerre).
2) La musique. Décor cloisonné qui redouble la fonction du cinéma, des mouvements coulés de la caméra : il défonctionnalise les gestes des musiciens, de sorte que la musique est doublement décrochée, par la déchirure cinématographique image-son, par l'écart fantastique entre les gestes qui **produisent** la musique et l'énoncé musical.
(Le problème posé par le texte cinématographique étant toujours le même : rapport entre le discours et le geste politique, entre le discours et l'acte érotique, entre la pratique créatrice et l'œuvre... Rarement au cinéma le monde du sens était apparu ainsi, dans toute son hétérogénéité ; jamais excepté peut-être dans « Le Tigre d'Eschnapur » et « Chronique d'Anna Magdalena Bach » ne s'y était ainsi posé le problème de l'articulation des codes et des lexies).
De sorte que, rendu à une absurde autonomie, le geste se met à signifier n'importe quoi : l'agression, le meurtre, le viol sont perpétuellement dans l'air ; on s'attend à les voir s'inscrire dans tous les angles, à chaque pivotement des cloisons. La musique, en retour, se charge d'une connotation agressive, sexuelle, et vice-versa.
3) La politique, la guerre. La scène des fusils (à laquelle fait écho celle des cigarettes qui passent dans le groupe des Stones) indique comment fonctionnent syntagmatiquement les différents éléments du film puisqu'ils ont ici successivement : une signification politique et guerrière (aller) ; une valeur purement ludique (retour). Ce qui montre comment la tenue des ensembles syntagmatiques est fonction de leur **connotation** : c'est d'abord la chaîne des Noirs qui se passent les fusils qui se met à signifier, globalement, la lutte, la guerre (ce que le discours énonce). Ensuite la chaîne se brise, et ne compte plus que ce qui se passe, que l'objet qui passe de main en main : même plus une arme, mais quelque chose de dangereusement aigu, qu'il convient de manipuler avec précaution, auquel fait écho la ferraille, d'abord simple toile de fond sur laquelle le signifié « guerre » se détache avec plus d'éclat, brusquement chargée d'une menace très concrète de coupure et d'écorchure.
Il se forme ainsi comme un double cycle de signification : un cycle long de politique, un cycle court de l'agressif (plus ou moins sexualisé). L'un où c'est la chaîne entière (gestes et paroles conjugués) qui signifie ; l'autre où le sens se contracte, se **boucle** immédiatement sur lui-même, sur un couple syntagmatique personnage-objet, personnage-(objet)-personnage.
Les deux se court-circuitant d'ailleurs perpétuellement (encore en écho, dans les scènes musicales, la disposition en cercle des Stones, les agglutinations dans les coins, etc.).
3) Dans cette œuvre donc où le dénoté est offert brut (déconnoté) on s'aperçoit que son organisation syntagmatique est fonction de la connotation, portée, lancée par la parole, reprise par les gestes, la musique, les objets, circulant de code en code. Les syntagmes sont ainsi créés à partir d'éléments inertes qui ne s'assemblent que par l'effet de la connotation.
Dans cet univers de l'étrangeté, le sens (sexe, guerre) fait retour non par l'intermédiaire de clichés donnés, mais de signifiés diffus, flottants, proposés au spectateur, et qui s'y ancrent par le seul jeu de son imagination, bouclant alors (en mailles plus ou moins larges, en cycles plus ou moins courts) ces éléments signifiants sur eux-mêmes.
Opération effectuée selon des règles déterminées par leurs possibilités combinatoires. En schématisant à l'extrême, disons que :
— la musique, code à la fois complètement autonome et capable de se charger de n'importe quel sens, fait partition avec la parole, combine son expressivité avec la signification de la parole, ou allie son expressivité à celle des gestes, ou encore compose avec la couleur, etc.
Dans les scènes des Stones, les diverses possibilités se succèdent, se superposent, s'entredéchirent à l'infini.
— le geste se combine dans deux directions divergentes, avec le son, en un amalgame sensuel, ou avec la parole, dans une combinaison proprement signifiante.
— le verbe, lui, est combinable avec n'importe quoi, sujet donc à toutes les perversions possibles (hors desquelles son sens n'a, on peut le dire — le film le montre — pas de sens) : oscillant ici entre le dit et le cri, le râle, le bruit, perpétuellement dénaturé.
D'autre part (en schématisant toujours) si le politique appelle et exige une combinatoire de la parole et du geste, le sexe l'**interdit.** D'où l'érotisme de la scène des caresses, tandis que le récitant fait l'éloge de la femme blanche — érotisme qui interdit au spectateur de jouir, et de s'arrêter sur ce signifié.
Autrement dit, la saturation (ici empêchée) du texte par la connotation dépend de la possibilité combinatoire des éléments codés et non codés qui composent le dénoté, telle combinaison étant plus apte à signifier le sexe ou la guerre, faisant davantage jouer tel code avec tel autre, infléchissant et pervertissant leurs messages, selon ces sens (dans la scène de l'interview d'Anne Wiazemsky, l'étrange résonance des oui-non, clairement proférés, écoutés pourtant à la limite de leur bruit, dans un contexte de violence (de viol) tel que la question ne peut avoir de réponse qu'un cri).
Bouclage perpétuellement remis en question, **interdit** par la juxtaposition d'éléments non susceptibles d'amalgame, de codes et de messages dont le rapport contrarie le plaisir esthétique (régressif), musical et sensuel du spectateur : déchirure qui recrée perpétuellement la partition, empêche ce bouclage du sens sur un signifié unique (le sexe et la guerre étant les plus impérialistes qui soient) ou une mise en miroir qui ferait de l'un la simple métaphore de l'autre. Métaphores qu'au contraire, le film, par son fonctionnement même, débusque.
(Remarque : on s'aperçoit que dans cette partition, le jeu de la caméra atteint une sorte d'autonomie, dans la mesure où il n'est plus assujetti à tracer un lieu figuratif, un espace codifié. C'est-à-dire que, très librement, alternent des temps de pure expressivité de ses mouvements, jouant avec ceux des corps, des temps de questionnement, des temps où elle s'absente, le champ ouvert par elle n'étant plus que l'espace (à la fois réel et métaphorique) déchiré-déchirant du texte produit par ses trajets, décisifs en ce sens que tout ce qui passe dans leur champ est pris dans le jeu du texte, et en même temps neutres, susceptibles donc de porter toute promesse de meurtre, de caresse ou de viol, au gré du texte dont ils font partie.)
4) Tout ce qui, dans les films précédents de Godard, était explicitement dénoté (surtout présent dans ses images) passe du côté de la connotation. La guerre, le sexe ne sont plus ni abstraits du monde, ni évoqués par le biais de ses productions fantasmatiques (les magazines illustrés) ni objets-simulacres de la mise en scène.
La fiction cinématographique ne récupère et ne poétise plus le monde. Elle **produit,** par le jeu de codes qu'elle ne prétend d'ailleurs pas annexer, dont elle n'est plus elle-même que le **produit**

du plus libre jeu (alors qu'un cinéma « scénographique », par exemple, repose sur l'organisation concertée et privilégiée d'un de ses éléments, l'espace, codifié), une sorte de **texte** (dont la texture est à tout moment déchirée et reformée au gré de leurs possibilités combinatoires) qui évoque toutes les violences du monde et dit toutes ses déchirures, le donne à lire non plus plus dans un énoncé préformé imposant plus ou moins un sens unique, mais dans une partition qui en déjoue toute tentation, et, en rendant perpétuellement ses éléments à leur littéralité (ce que fait toute cinématographie : mais presque toujours, la connotation est prévue à l'avance et n'est guère que déplacée), en fait des objets et des signes dont la blancheur (il faudrait évidemment nuancer) appelle toutes les souillures du monde, et convoque un sens à la fois obsessionnel et hasardeux dont l'opacité ne peut plus compromettre l'élégance (il n'est pas de film plus souverainement léger) du jeu qui l'institue.
(Si malgré tout, le film, à la lecture, tend vers un double sens d'une écrasante monotonie, la faute n'en est pas imputable au cinéaste, quitte de ses obsessions : c'est que le monde du sens a atteint le point-limite où la richesse de la dénotation est inversement proportionnelle à la pauvreté de la connotation, ce qui permet d'apprécier l'**action révolutionnaire** de l'œuvre : **éprouver** la pauvreté du signifié en découvrant les jeux du signifiant, dans le creux desquels peut se dessiner la promesse de tous sens possibles).
Du coup, les rapports entre l'esthétisme de Godard et son penchant très concret (scatologique) pour l'ignoble et l'innommable s'éclairent, par cette révolution qui n'expurge l'un de l'autre que pour permettre au second de faire retour, dans le texte, par une alchimie décisive qui le fait passer de matière à signifié. (Les résidus, déchets visibles, interdisant, au sein du texte, par leur seule présence, un rapport trop étroit entre les éléments codés, qui figerait le sens — Cet inassimilable empêchant alors le monde de digérer par trop le texte qu'il envahit, préservant l'autonomie créatrice de sa fiction, du jeu des codes).
Retour du monde dans un cinéma où le dit ne masque pas le dire, où tous les inter-dits nous enseignent les règles de son dire, et produisent du sens, au lieu, comme avant, de seulement le brouiller. — Jean-Pierre OUDART.

Les Beatles et les autres

YELLOW SUBMARINE (Le Sous-marin jaune). Film anglais en couleur de George Dunning. **Scénario** : Lee Minoff, All Brodax, Jack Mendelson et Eric Segal, d'après une histoire de Lee Minoff sur la chanson de John Lennon et Paul McCartney. **Dessins** : Heinz Edelman et l'équipe d'animation du studio « T.V. Cartoons Ltd. ». **Musique** : Les Beatles. **Chansons** : « Hey Bulldog », « All too much », « Altogether now », « Northern Song » (inédites), et « All you need is love », « Eleanor Rigby », « Sergeant Pepper's lonely hearts club band », « Strawberry fields », « When I'm sixty-four », « Nowhere man », « Lucy in the sky with diamonds », « Fool on the hill ». **Directeur musical** : George Martin. **Effets spéciaux** : Charles Jenkins. **Voix** : Dick Emery (« The Boob », « The Lord Mayor » et « Max »), Lance Percival (Fred), Paul Angelus (le chef des « Blue Meanies »), Sheila Daniele (Lucy). **Production** : Apple Films-King Features, 1969. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 1 h 25 mn.

Il nous a semblé vain d'établir au cours de ce texte un rapport clair, précis, entre des mots (ceux du critique) et des images, traits, couleurs, mouvements (ceux de Dunning et Edelman), tant ces derniers facteurs échappaient totalement à toute forme de description, tant le délire graphique que constitue le film était sans cesse changeant, en constante transformation par rapport aux instants qui l'encadraient. Nous avons donc voulu nous contenter (pour une fois) de ne pas parler du film, mais de tenter de savoir d'où il venait. En effet, curieusement, le film appelle à chaque instant — comme se référant à — un ensemble complexe et disparate de courants d'inspiration auxquels on ne peut guère ne pas penser ; que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas ici de recenser quelles ont été les influences subies par le film, mais bien de situer ce dernier par rapport à un ensemble de lignes (ensemble ailleurs cohérent), ce qui ne va pas, bien sûr, sans nombre de lacunes.

Steinberg : La descendance s'affiche à un niveau purement graphique, par la variation perpétuelle des motifs colorés, ainsi que par une mise en présence efficace d'éléments opposés : structures géométriques rigides, alliées à la souplesse des personnages différemment tracés et coloriés. Cela va de plus jusqu'à l'utilisation minutieuse de mots pris comme éléments architecturaux du décor, ainsi que des phylactères enjolivés, baroques, devenant partie intégrante de la composition du cadre.

Borowczyk : Moins évident peut-être qu'avec Steinberg, le rapport se situe là encore au niveau purement graphique, à propos de détails (les horizons ; les paysages à peine suggérés ; le relief des lointains ; la couleur, absente ou employée vivement suivant les surfaces). Mais c'est aussi dans une optique beaucoup plus large que l'on pense à Borowczyk, à propos de déplacements ainsi que de transformations lentes et improbables, et qui ne sont pas sans rapport avec le voyage de Mr Kabal au centre de sa femme.
Groucho : Ici, il n'est évidemment pas question d'une référence graphique, mais bien d'une tradition orale. Sens du calembour pur, mais aussi du nonsense non moins pur : « Que diriez-vous si je vous disais qu'un sous-marin jaune me suit ? » « Je ne vous croirais pas. » « C'est bien ce que je pensais, il doit s'agir d'une tartelette volante. » C'est ce côté imperturbable au sein de la plus frénétique démence qui fait penser à Groucho.
Lewis Carroll : Référence la plus évidente de toutes, piège mystificateur dans lequel il ne convient de tomber qu'avec méfiance. En effet, ce n'est pas tant à la gentillesse apparente de Carroll que se rattache le film, qu'à son aspect glauque, agressif, inquiétant (d'autant plus terrifiant qu'inoffensif au premier abord). Ici, c'est à « La Chasse au Snark » que nous pensons, bien plus qu'à « Alice », et à ces animaux qui, comme le snark, sont constitués de plusieurs apparences : serpent / requin chez Carroll, homme / poisson, cheval / chèvre ici. Et puis il y a toute cette série impressionnante de « professionnels » à la curieuse spécialisation : hommes lanceurs de pommes vertes, zouaves aux ventres mâchoires, majordomes aux pieds pistolets, clowns génies du mal. De plus, le personnage de Bob (l'homme de rien) est un personnage complètement carrollien : « Pourquoi parlez-vous en vers ? » « Parce que si je parle en prose, tout le monde se rend compte que je dis n'importe quoi. » La méchanceté, systématique mais raffinée, la soif de vengeance, de destruction et de mainmise, chères aux enfants, tout cela se retrouve ici, mais annexé, réorganisé, redistribué de manière différente.
Hubley : En ce qui concerne Hubley, nous pensons à une séquence précise qui est la chanson « Lucy in the Sky ». Comme dans « Le Trou » de Hubley, ce ne sont pas les cellulos définitifs, propres, nets, qui sont utilisés, mais les esquisses de mouvements, faites sur des calques appropriés. Cela donne un aspect frémissant au trait, dès lors en perpétuel mouvement (mouvement des personnages, mais aussi mouvement du contour lui-même, multipliant ainsi le premier). La séquence « Lucy in the Sky » est faite ainsi, mais sur cellulos, et avec des couleurs elles-mêmes volontairement non cernées et changeantes (en fait, si l'on pense à Hubley, on pense aussi à « L'Homme volant » de Dunning, juste retour des choses).
Lenica : Le rapprochement d'éléments disparates, le coloriage de photos animées (« Eleanor »), ainsi que la confrontation de styles opposés, font de certaines séquences du film des épisodes très proches des meilleurs col-

lages surréalisants de Lenica.
Fred : Par une utilisation minutieuse d'animaux transformés, plus ou moins cauchemaresques, aux fonctions bizarres (constitués le plus souvent par le collage animal + objet). Il s'agit ici de l'animal bleu - aspirateur, de l'oiseau - gant, et qui ont leurs homologues avec les pélicans - baleinières, hibou - phare, escargot - roulotte, baleine - galère des bandes de Fred. A cela s'ajoute la cohabitation immédiate de ces animaux avec les hommes (les échelles variant ou non).
Yanne : Au niveau de l'inspiration générale puisque se retrouve ici le thème yannien par excellence : la grande menace, indéfinissable, la mutation irréversible d'une société entière vers une sclérose complète (transformation progressive des hommes en voitures chez Yanne), les moyens démesurés mis en œuvre par les puissances infernales pour anéantir cette société (ici : gigantesque ensemble de trous en forme de calibreuse d'hommes, ainsi que décoloration minutieuse du paysage et des personnages).
Cependant, contre toute attente en fonction de ce qui précède, le film, à force de références possibles, s'isole dans une autonomie de style qui n'appartient qu'à lui, pour devenir un objet à part, inquiétant, mystérieux, et dont le trait (rigoureux jusque dans ses plus fous excès), les couleurs (fulgurantes), et la richesse d'imagination (insensée), s'ingénient à frôler, à chaque détour, la perfection. — Patrice LECONTE.

Les trajets et les lieux

CALCUTTA Film en couleur de Louis Malle. **Images** : Etienne Becker (Ektachrome 16 mm gonflé en 35 mm). **Son** : Jean-Claude Laureux. **Montage** : Suzanne Baron. **Production** : Louis Malle, N.E.F., 1969. **Distribution** : N.E.F. **Durée** : 1 h 47 mn.

Ce qui fait de « Calcutta » le premier grand film de voyageur, c'est que d'abord il n'y est pas accordé d'attention particulière à la matière filmée. C'est-à-dire que : dans l'action même du tournage, il n'y eut sans doute, de la part du cinéaste, nulle attente d'apparition-révélation miraculeuse, nul désir de piéger l'événement ; dans le montage, on ne trouve pas trace de ces laisser-aller sentimentaux (déguisés en souci d'exposer « objectivement » le travail de sa subjectivité — comme s'il ne se désignait pas tout seul), respect sans limite des bobines, fignolage esthétique des coupures, etc. — tout ce qui indique l'amateurisme narcissique le plus irritant. Tournage rapide souvent pressé par des conditions de travail précaires, et par la rapidité de l'événement. Montage qui laisse le temps de voir, ni plus ni moins.
En revanche, et peut-être pour la première fois, réflexion aiguë du voyageur-cinéaste sur : les trajets et les lieux de son voyage (la ville, Calcutta) ; les trajets et les lieux cinématographiques qui résultent du rapport d'un objet qui est presque toujours un lieu ou qui s'inscrit dans un lieu, et d'une caméra dont le rapport avec l'objet filmé réactive la spatialité de cet objet et se spatialise cinématographiquement, et vice-versa, pour créer ce lieu imaginaire (la **fiction**) où se conjuguent donc trajets du voyageur et tracés de la caméra, structure des lieux cinématographiques et des lieux cinématographiés, en une grille (a priori arbitraire et muette, en fait constamment informée, chargée sémantiquement — et dans une certaine mesure éclipsée — par l'objet filmé, quand ce n'est pas lui-même qui l'impose comme la structure minima de son intelligible ; cependant toujours assez évidente pour interdire l'arrêt de la lecture sur un signifié unique, pour la relancer perpétuellement dans des directions imprévues, au gré de l'imagination du spectateur) qui s'avère être finalement le plus puissant révélateur ethnologique, social, politique de Calcutta, de l'Inde, aux moments mi-calculés, mi-hasardeux (la révélation de toutes les dimensions possibles de l'événement cinématographique que ne pouvant être prévue ni même pensée) où les surprises naissent au sein de la préméditation, le sens au lieu du sens, lorsque cette grille opère.
1) Séries : séries d'images (visages, gestes, objets) qui, par la paralysie syntagmatique qu'elles entraînent, posent, le sens de la lecture composant avec la signification de l'événement (un certain niveau, aspect, variable, de sa signification), le problème qui, à mesure que le film avance, apparaît comme le plus crucial de l'Inde, celui de la série — et dans toute son ambiguïté : car si ce que nous sommes tentés de prendre souvent, dans cette civilisation, pour de la redondance, pour une vaine accumulation paradigmatique, apparaît fonctionner syntagmatiquement (les statues — la procession, la fête), un système économique et social que nous croyons pouvoir fonctionner syntagmatiquement s'avère être vécu par les Indiens (et finalement éprouvé par nous) comme une régression vers une solidarité purement mécanique, qui est en même temps celle que l'Inde semble avoir toujours connue, par le système des castes (présent surtout en creux, dans le film).
Ainsi, l'organisation élémentaire, en séries parallèles et égales, de toute cette matière (gestes nutritifs et sportifs, rituels et travaux, cortèges religieux et politiques, statues divines et objets quotidiens) franchement abstraite de son champ sémantique, trouve finalement son sens et sa justification dans le dévoilement d'une réalité de l'Inde en soi dont elle nous fait éprouver l'opacité absolue (comment comprendre une civilisation où tout semble égal, où ce que nous pensons être incompatible coexiste si aisément ?), qui nous renvoie alors, par la révélation de la dérision de notre action sur l'Inde, l'image gênante de notre propre absurde : le travail à la chaîne ne porte pas ici plus de sens que la répétition inlassable du même rituel là-bas ; la régression vers la série est également le fait de la désagrégation interne de la culture indienne et le résultat d'un travail colonial sur l'Inde, contre lequel elle lutte absurdement par le mal qui la ronge... etc.
2) Conquête décisive de l'**épaisseur**, d'un certain feuilleté imposé d'abord par les conditions du tournage dans les rues de la ville, tantôt exploré cinématographiquement, tantôt suggéré directement par l'événement filmé lui-même : plans, scènes entières déchirés par leurs incompatibles (pour nous), jusqu'à l'étrangeté absolue de la scène de la crémation, où les plans, leurs éléments, leurs significations s'éclipsent successivement : le corps, le visage, les fleurs, le bois du bûcher, le feu, le rituel... on pourrait citer aussi bien les fêtes de Kâli, la séquence des récitants des textes sacrés, celles du « slum », l'exhibition foraine, où les regards, les sourires, les gestes complices qui s'inscrivent çà et là sur l'écran ne brisent la fascination du non-sens qui nous étreint que pour nous signifier l'impossibilité de toute saisie du sens de l'Inde-pour-les-Indiens.
3) Pourtant, si cette Inde nous demeure aussi incompréhensible que toute culture plus ou moins éloignée dans l'espace ou dans le temps, les figures et les réseaux de la fiction ne font pas que souligner les grands traits d'un objet ethnologique qui serait l'Inde, morte : aux angles vifs, aux croisements des chemins de la fiction et de ses lieux (la procession Sikh traverse, comme dit le commentaire, la manifestation étudiante à angle droit), apparaissent les points de repère fragiles, erratiques, d'une signification sociale et politique de l'Inde-pour-nous, plus virtuelle qu'actuelle, mi-réelle mi-rêve, car on ne sait jamais sur quel plan les incompatibles se recoupent sans se heurter (ou composer), ou coexistent dans un parallélisme apparemment indifférent masquant un antagonisme latent, ou une secrète connivence : la scène des variations cinématographiques sur le thème du sari nous propose une série de transformations (à la fois réelles et opératoires) de ces rapports, le port du vêtement connotant en même temps une opposition ethnique vraie et une assimilation culturelle réciproquement fausse (Européennes en sari, Indiennes en robe), doublées d'une complicité de classe par ailleurs bien réelle, mais baignant (encore), comme tout le reste, dans une sorte d'étrange innocence d'où tout peut sortir, où tout aujourd'hui se perd, comme dans le rêve le plus égarant. Comme dans la fiction, le film. — Jean-Pierre OUDART.

liste des films sort

du 14 mai

11 films français

Le Bourgeois Gentil Mec. Film en couleur de Raoul André, avec Jean Lefebvre, Francis Blanche, Darry Cowl, Georges Géret, Annie Cordy, Bella Darvi

---

Bruno l'enfant du Dimanche. Film en couleur de Louis Grospierre, avec Roger Hanin, Christian Mesnier, Francine Bergé, Marika Green, Mary Marquet.

Ciné Girl. Film en couleur de Francis Leroi, avec Juliet Berto, Christine Guého, Francis Leroi, Henri-Jacques Huet, Monique Barbillat, Daniel Bellus.
Le film est raté, mais il fut, un moment, ambitieux (ce n'est pas une défense). Il reste non méprisable, non bas, et possède deux qualités : 1) celle de témoigner, dans son scénario, sur ce que fut le devenir de sa **production**, aux deux sens du terme (montage — de l'affaire —, tournage, montage — du film —, distribution) : soit un jeu incessant de trahisons et de coups bas, de promesses et de rétractations, de duperies et de roublardises en tous sens (chacun, du producteur au scénariste et au réalisateur, se croyant à chaque instant plus malin que l'autre, en position de le mettre dans sa poche, et, comme dans l'histoire de la « ciné-girl », le moins naïf l'a emporté). Lire la présence de Leroi dans le film comme celle de Nicholas Ray paralysé dans « Cinquante-cinq jours de Pékin » ; 2) celle de poser, sans le vouloir, et en victime, **une** grande question : comment dénoncer, critiquer les systèmes et les compromissions, les trahisons et les intrigues de couloir, les tractations financières et les répressions, sans jouer leur jeu, sans être repris, utilisé à leurs fins, emprunter leurs moyens (« Z », « Freedom », nombre de films américains « libéraux »...) ? A quel point, à quelle dose, à quelle distance, l'attaque succombe à la fascination et sert ce qu'elle visait ? Le film, du coup, se trouve avoir, en ses marges, vertu éclairante, et pouvoir d'éveil.
J.N.

Le Corps de Diane. Film en couleur de Jean-Louis Richard, avec Jeanne Moreau, Charles Denner, Elisabeth Wiener, Henri-Jacques Huet.
En général, la critique est tombée à bras raccourcis sur le second film de Jean-Louis Richard : toute la panoplie des reproches est passée. Des personnages sans « âme », un beau roman gâché, une mise en scène académique, avoir rendu laide Jeanne Moreau, etc.
« Le Corps de Diane », joué par deux acteurs qui ont une « cote » au box-office est un film dit commercial Ce film est un peu dans la lignée de Truffaut, de Claude Berri, de ce cinéma de petites touches où l'auteur raconte une suite d'événements, simples et cruels, qui lui sont proches. Peu de films faits dans le système peuvent se réclamer d'une telle famille.
« Le Corps de Diane » raconte la jalousie d'un homme dominé par une femme du seul fait qu'il est incapable, ou ne veut pas être capable, du moindre calcul. Il est évident, de la première à la dernière image, que le film est autobiographique, comme un souvenir en forme de remords. Paradoxalement, plus l'autobiographie devient complaisante, c'est-à-dire théâtrale, plus on y croit. C'est pourquoi, constamment sur la corde raide du petit délire mesquin, de la maniaquerie vraiment méchante, la seconde partie du film est certainement la meilleure. — S.R.

Erotissimo. Film en couleur de Gérard Pirès, avec Annie Girardot, Jean Yanne, Francis Blanche, Dominique Maurin, Serge Gainsbourg.
Très antipathique entreprise, faite pour l'accueil qu'elle reçoit, se donnant même Wolinski comme caution libertaire, ce qui n'en est plus une. 1) sous couvert de « dénoncer les mythes modernes », nous dit que les P.D.G. et hommes d'affaires sont, au même titre que la base, accablés par le fisc et les polyvalents (idéologie ducatelienne) et comment il s'ensuit que leurs épouses sont délaissées.
2) entrecoupe un bon sketch de vingt minutes de Yanne et Blanche d'interludes pâteux à la « Dim-Dam-Dom » ; 3) pêche par défaut de lucidité en jouant sur les retrouvailles affectueuses de Yanne et Girardot après le départ du polyvalent, au lieu de tabler sur l'horreur qu'elle devrait inspirer quand elle est attifée « sexy » (du genre : « Ciel, ma femme, entre temps, est devenue un laid travesti », autre idée de sketch, à essayer). — D.A.

La Femme écarlate. Film en couleur de Jean Valère, avec Monica Vitti, Robert Hossein, Maurice Ronet, Claudio Brook, Gérard Lartigau.

Les Gros Malins. Film en couleur de Raymond Le Boursier, avec Jacques Jouanneau, Francis Blanche, Henri Genès, Michel Galabru, Jean Carmet, Eddie Constantine.

Ma Nuit chez Maud. Film de Eric Rohmer, avec Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Antoine Vitez, Marie-Christine Barrault. Voir dans ce nº, p. 13 et critique dans notre prochain.

---

48 heures d'amour. Film en couleur de Cecil Saint-Laurent, avec Bulle Ogier, Thelma Ramstroem, Francis Lemonnier, Sven Taube.
Thèse habile, film raté. Le point de départ de Cécil Saint-Laurent est que, les tabous moraux et sociaux qui canalisaient autrefois le Sexe ayant disparu, celui-ci ne se heurte plus qu'à lui-même, qu'à sa propre liberté. Les quatre protagonistes de « 48 heures d'amour », issus de sociétés et de pays « refoulés » (Suède / France, qui refoulent la peur, la Mort et leur révélateur le Sexe par l'intermédiaire entre autres du Capital et de mystiques diverses) ne peuvent vivre cette libération des tabous, ce « tout est permis », que dans l'angoisse. Ils provoqueront cette angoisse en tentant de la dépasser par excès et parviendront ainsi à cette « lucidité du malheur » dont a continûment parlé Bataille dans ses livres.
Malheureusement, « 48 heures d'amour » est de ces films désincarnés où le spectateur n'a en tout et pour tout à se mettre dans les yeux et les oreilles qu'une idée générale, où tout « fonctionne » sans hésitations, sans surprises, sans hasards. Après vingt minutes de projection on a sérieusement envie de demander à Saint-Laurent de se décontracter un peu, de troquer son complet-cravate contre une chemise polo large ouverte et de regarder aussi les choses sans buts, les gestes sans significations, d'écouter les paroles pour rien, pour le plaisir du rythme du monde, pour le plaisir du cinéma. Il y a dans cette façon de tout réduire à une seule abstraction, à une seule démonstration, une sécurité, une prudence d'autant plus regrettable qu'elle va à l'encontre du sens du film.
S.R.

Tu moissonneras la tempête. Film du Père Bruckberger.

Le Voleur de crimes. Film en couleur de Nadine Trintignant, avec Jean-Louis Trintignant, Robert Hossein, Georgia Moll, Bernadette Lafont.
Partir d'un fait divers, fût-ce lointainement comme c'est ici le cas (on s'inspire de l'affaire Léger, semble-t-il), c'est risquer de tomber dans deux pièges : celui, ou bien du « factuel », ou bien du symbolique, soit : deux formes de facticité. Le film de Nadine Trintignant (qui, dans « Mon Amour mon amour », fit déjà preuve de deux-trois idées)

a le mérite de tomber dans tous les pièges possibles, à l'exception de ces deux-là.
Cela donne une sorte de rêverie, passablement morbide, qui a pour centre un sympathique obsédé qui (sur le fond d'une incroyable bande sonore qui va de Kyrie en Alleluyah), prend sur son dos et dissémine à tous vents un faux, puis un vrai crime ; et finalement réalise quelque pan de son plus profond rêve.
Reste, donc, un curieux ton, et trois-quatre idées ; Hossein, bien à sa place dans un rôle de simple faire-valoir, et Trintignant, toujours à l'aise à partir du moment où il doit jouer sur le registre du torve et du tortueux. — M. D.

10 films italiens

Avec Django la mort est là. Film en couleur de Anthony Dawson, avec Richard Harrison, Claudio Camaso, Sheyla Rosin.

La battaglia de El Alamein (La Bataille d'El Alamein). Film en couleur de Mino Loy et Luciano Martino, avec Frederick Stafford, George Hilton, Robert Hossein, Michael Rennie, Ira Furstenberg.

I bastardi (Le Bâtard). Film en couleur de Duccio Tessari, avec Rita Hayworth, Klaus Kinski, Claudine Auger, Margaret Lee, Serge Marquand.

La resa dei conti (Colorado). Film en couleur de Sergio Sollima, avec Lee van Cleef, Tomas Milian, Walter Barnes, Maria Granada.
Tomas Milian génialement exécrable, le reste routinier, mais moins ridicule que d'habitude. Comme souvent, au milieu du fatras des scénarios de westerns italiens émergent une ou deux idées américaines que Hollywood n'avait jamais exploitées : ici, à propos des mœurs matrimoniales des Mormons. — D.A.

E per tetto un cielo di stelle (Ciel de plomb). Film en couleur de Giulio Petroni, avec Giuliano Gemma, Mario Adorf, Magda Konopka, Julie Menard.

Gungala la pantera nuda (La Panthère nue). Film en couleur de Roger Rockfeller, avec Kitty Swan, Micaela Cendali Pignatelli, Angelo Infanti, Jeff Tagen.

Il marchio di Kriminal (Le Retour de Kriminal). Film en couleur de Fernando Cerchio, avec Glenn Saxson, Helga Line, Andrea Bosic, Frank Olivier, Tomas Pico.

Nostra Signora dei Turchi (Notre Dame des Turcs). Film en couleur de Carmelo Bene, avec Carmelo Bene, Lydia Mancinelli. Voir nº 206, p. 25, 26, 31, ce nº, p. 18 et 19, et critique dans notre prochain nº.
Réalisé dans des conditions complètement indépendantes (indépendance tant financière qu'esthétique), le film de Bene est le plus hallucinant spectacle cinématographique qui se puisse imaginer. Rature perpétuelle, magma arrogant, déchirure obstinée des facteurs habituels de la perception visuelle et auditive, agression dont la gratuité camoufle en fait une organisation minutieuse des éléments, et dont la violence décourage toute tentative de compte rendu.
« Toute la nuit, il fixa ce miroir qui solidifiait les plus âpres pensées. Sa tête était peuplée d'insectes musclés qui parcouraient d'un vol les méandres de ses hémisphères cérébraux ». Bene, seul maître à bord avant Dieu (puisque plus tangible que ce dernier), se meut avec une précision déconcertante dans un univers insensé, ce dernier créant sa force en s'isolant de toute forme de référence envisageable, cinématographique, littéraire ou picturale, musicale, en les rassemblant toutes.
Bene échappe, se dérobe à chaque détour, insaisissable bien que toujours présent, bafouant la tradition sur laquelle il bâtit son théâtre (tradition religieuse avant tout) si bien que jamais on ne peut **savoir**, ou **connaître**, tant est fulgurante l'autonomie du film et du personnage (qui, bien sûr, ne font qu'un). Ici, il ne peut plus être question de s'en tenir aux choses vues, encore moins aux choses admises : l'annihilation annihile tout commentaire. — P.L.

Il padre de famiglia (Jeux d'adultes). Film en couleur de Nanni Loy, avec Nino Manfredi, Leslie Caron, Claudine Auger, Mario Carotenuto, Ugo Tognazzi. Voir nº 195, p. 30 et 32.

Sartana. Film en couleur de Frank Kramer (Gianfranco Parolini), avec John Garko, William Berger, Sidney Chaplin.

7 films américains

Coogan's Bluff (Un sherif à New York). Film en couleur de Don Siegel, avec Clint Eastwood, Lee J.Cobb, Susan Clark, Don Stroud.

In the Year of the Pig (Viet-nam, Année du Cochon). Film de Emile De Antonio. Voir dans ce nº p. 11, entretien et critique dans notre prochain nº.

The Heart Is a Lonely Hunter (Le Cœur est un chasseur solitaire). Film en couleur de Robert Ellis Miller, avec Alan Arkin, Sondra Locke, Laurinda Barrett, Chuck McCann.

100 Rifles (Les 100 Fusils). Film en couleur de Tom Gries, avec Burt Reynolds, Raquel Welch, Jim Brown, Fernando Lamas.
Depuis un certain temps, le cinéma U.S. change de forme. Une ou deux exceptions mises à part (« Point Blank »), cette nouvelle manière ne transformait en rien la nullité, la gratuité, la sécheresse d'esprit du cinéma américain de ces dernières années (« Bullitt », « The Riot », « Pendulum », etc.). Avec « Les Cent fusils », et peut-être pour la première fois, ce changement de forme va de pair avec une autre conception du scénario, de l'Aventure et de l'Histoire.
Tom Gries articule un scénario d'aventure sur une cohérence consciemment idéologique. Au lieu de représenter, comme d'habitude, des personnages coupés de l'Histoire, donc au service de l'aliénation bourgeoise (« Bullitt ») il pose ses figures au sein d'un réseau de type nettement politique. La politique n'étant plus ici affaire de morale ; mais au contraire la morale devenant affaire de choix politique (cf. : les différentes « situations » du Noir au cours du film).
« Cent fusils » raconte la libération d'une minorité par elle même : celle des Indiens Yakis, persécutés par les Mexicains soutenus par les industriels U.S. et les conseillers militaires prussiens.
Cette structure historique renvoie, bien sûr, consciemment ou non, à la guerre du Viet-nam. A noter que la censure française a interdit le film en France d'outre-mer, ce qui garantit dans une certaine mesure son efficacité !
Enfin certains passages des « Cent fusils » sont agréablement provocateurs : par exemple la déjà célèbre scène charnelle (ce qui la différencie des autres accouplements inter-raciaux, genre « Devine qui vient dîner ») entre Jim Brown et Raquel Welch, qui suscite des frissons de réprobation dans les salles des Champs-Elysées (les Américains ont cependant atténué le contraste en « faisant » du

personnage de Raquel Welch une métisse ! Comme quoi, pour les impérialistes fantoches, tout ce qui n'est pas Blanc peut copuler sans frontières !). — S. R.

Model Shop. Film en couleur de Jacques Demy, avec Anouk Aimée, Gary Lockwood, Alexandra Hay, Carol Cole. Voir nº 206.
On pouvait dire jusqu'ici de tous les films de Jacques Demy que d'une certaine façon, ils étaient tournés **vers** l'Amérique. Et précisément de « Model Shop », tourné **en** Amérique, on attendait quelque confirmation, quelque accomplissement d'une américanité profondément à l'œuvre, ailleurs, aux racines oniriques du monde de Demy (voir Cahiers nº 189). Par exemple on attendait quelque somptuosité « hollywoodienne », selon l'idée qu'on se fait, de France justement, du cinéma comme stupre et lucre. Or voilà qu'arrive de Californie un film déconcertant de discrétion — où se hasardent à peine une grue et quelques travellings dans des décors sans prestige — un film chuchoté, sourd, grave, et surtout à contre-courant de toute mode (même de celle que le cinéma de Demy avait lui-même instaurée par le malentendu qui l'avait fait prendre pour léger, acidulé, sophistiqué et dans le coup).
Et pourtant tout Demy est là. Il est encore question, comme dans « Les Parapluies » ou « Les Demoiselles » du temps (l'entre-deux temps) et des rencontres (menacées). De nouvelles mailles sont apportées au même réseau de personnages et de destins jeté de film en film : Lola, Michel... que Demy ne semble pas pouvoir davantage abandonner que Balzac Rubempré ou les Nucingen, comme si leur existence poétique le débordait d'un toujours à-écrire dont ils le vampirisent.
Ce qui rend « Model Shop » si préc'eux, et si différent, c'est, entre autres, qu'y soit présente l'Amérique réelle, par un renversement de l'imaginaire d'un côté à l'autre de l'océan : la France devient le côté du rêve (pour arriver à Lola, l'Américain doit traverser un couloir très orphique) et l'Amérique devient quotidienne (rarement on avait aussi bien vu Los Angeles : aussi bien que dans « Chapman Report »). Et que d'être ainsi bouleversé, l'ordre onirique apparaisse tout à coup dans un total arbitraire (les fantasmes réduits à leurs schémas — l'album de photos —, les obsessions décapées) : que « Model Shop » ait la démarche entêtée et juste d'une analyse. — S. P.

Rachel, Rachel. Film en couleur de Paul Newman, avec Joanne Woodward, James Olson, Kate Harrington, Estelle Parsons, Donald Moffat. Voir critique dans notre prochain nº.
1) Il était aisé de deviner que, derrière le visage trop régulier de Paul Newman, derrière ses yeux trop bleus, régnait un personnage simultanément torturé, frustré, et volontaire, bagarreur, et vainqueur. Les rôles de Newman, dans les mauvais films (« Doux oiseau de jeunesse », « Du haut de la terrasse ») comme dans les chefs-d'œuvre (« L'Arnaqueur ») racontaient tous la même histoire : celle d'un homme qui surmonte désir d'autodestruction et fantasmes pour accéder enfin aux domaines de l'Action, du Faire et du Réel.
2) « Rachel Rachel » : une institutrice vierge, frustrée par un monde suffocant, qui malgré tout remonte la pente, se fait dépuceler et quitte ce cadre qui l'avortait.
3) « Rachel Rachel » vérifie donc une fois de plus le postulat selon lequel le sujet d'un film et plus précisément son personnage central ne sont que le reflet (et la sublimation) des problèmes et difficultés de l'auteur (n'importe lequel) face au Faire, au Travail de l'œuvre. (Le **seul** sujet, infiniment différencié, plus ou moins caché, de tous les films ? Faire/Œuvre en heurts et tensions constantes avec Désir/Autodestruction ; l'un et l'autre réalisant les deux réactions possibles face à une certaine (in) conscience de la mort — d'où le milieu ambiant où se **joue** « Rachel Rachel » : croque-morts, enterrements, funérailles, etc.).
4) Direction d'acteurs de Paul Newman dans la lignée de l'Actor's Studio et de Kazan, éblouissante de précision et d'élaboration. Joanne Woodward en particulier, qui « relance » continuellement une expression par une autre, un demi-sourire par un éclair d'étonnement, de telle sorte qu'elle n'impose jamais, dans une scène, un sens unique mais seulement des courants d'hypothèses, parvient ainsi à imposer une sorte de milieu brouillé, complexe, nullement en « demi-teinte » comme on l'a trop souvent dit, où les cris sont immédiatement assourdis par le silence, où les tensions et les blocages étouffés, deviennent mille fois plus coupants, plus sanglants. — S. R.

Uptight (Point Noir). Film en couleur de Jules Dassin, avec Julian Mayfield, Raymond St.Jacques, Ruby Dee, Frank Silvera.
La nullité du premier film américain de Dassin depuis 1949 a peu d'importance en soi. Il n'en est pas de même quant à la situation du film dans le contexte américain. Celle-ci est définie avec précision par Amos Vogel (« The Day Rap Brown Became a Press Agent for Paramount », **in** « Evergreen », juin 69) : « Aspirant éternellement à adapter ses limites propres à des problèmes sociaux appropriés, Dassin a fait de « Uptight »... un hommage catastrophique à la corruption apparemment inévitable des causes justes par les exigences de la production pour les masses. La véritable conspiration hollywoodienne n'est pas imposée d'en haut, elle filtre de la situation sociale et trouve ses victimes très consentantes non seulement dans le public, mais parmi cinéastes et écrivains (ici, le respectable romancier noir Julian Mayfield et Ruby Dee), qui présentent à l'industrie ce qu'ils considèrent eux-mêmes comme des sujets « osés », « traitant » d'un problème social, et donc bénéfiques. (...) On peut aussi s'interroger sur l'audace du département publicité de la Paramount, lors de la conception de l'idée d'un débat sur le film avec Rap Brown en vedette, puis sur leur stupeur lorsqu'il accepta cette tâche (et les persuadant sans doute que tout le monde peut être acheté : les « squares » avec de l'argent, les idéalistes avec des appels à leur idéologie). (...) Est-ce que le sentimentalisme, la propagande simpliste, peut faire avancer une cause ? Est-ce qu'ils permettent (aux Noirs) un soulagement émotionnel momentané de leur colère et leur haine, le sentiment délicieux que même nous, avec notre pouvoir récent, nous avons été reconnus par Hollywood ? (...) Notre inquiétude devant la caution apparemment apportée par Rap à ce film primaire n'indique pas des doutes quant à ses capacités en tant que critique cinématographique, mais en tant que leader politique. On a peine à penser que Malcolm X se serait prêté à ce genre de tâche. » — B. E.

3 films anglais

Dracula Has Risen From the Grave (Dracula et les femmes). Film en couleur de Freddie Francis, avec Christopher Lee, Veronica Carlson, Rupert Davies.
Le plaisir de se retrouver en terre par trop connue cède assez vite devant une fascination plus profonde, dont Freddie Francis est sans doute peu responsable, qui donne à son film un charme qui fait pâlir les meilleurs derniers « Dracula ». Loin comme eux de tenter de raccommoder un mythe en miettes, Francis avoue qu'il n'y comprend rien et que peu lui importe, et se contente d'essayer de mettre bout à bout des clichés draculiniens (qui, démythifiés, deviennent, les uns, des fragments de Feuillade en couleur : les scènes sur les toits ; les autres des clichés aussi provinciaux que le séducteur-vampire lui-même), n'y parvient guère (quelques pointillés sanglants tenant lieu, aux moments cruciaux, de fils syntagmatiques), intercale des scènes de sous-bois pour aérer le texte, avec en plus quelques cartes postales recherchées distribuées au hasard.
A ce qui se produit alors, le spectateur est aujourd'hui ultra-sensibilisé : tout ce feuilleté crée un lieu imaginaire où les décors, accessoires, plans accumulés (chambres aux papiers fleuris, balustrades, fenêtres ouvertes sur des aubes à la Balthus, château entrevu dans les vapeurs, lune démasquée par les nuages) prennent place dans une vaste

composition en abime ouverte sur tous les paradis. J.-P. O.

If... Film en couleur de Lindsay Anderson, avec Malcolm McDowell, David Wood, Richard Warwick, Christine Noonan, Robert Swann. Voir ce n°, p. 33.

Yellow Submarine (Le Sous-Marin Jaune). Film en couleur de George Dunning. Voir dans ce n°, p. 60.

2 films suédois

Flickorna (Les Filles). Film de Mai Zetterling, avec Bibi Andersson, Harriet Andersson, Gunnel Lindblom.

Que faut-il faire de Zetterling ? On ne pouvait, devant ses remarquables « Amoureux » que lui répondre « Oui, Mai », puis devant « Jeux de nuit », « Oui, mais... ». Ensuite ce fut « Docteur Glas ». Aujourd'hui, elle nous repose de drôles de questions, avec ses « Filles », curieux « monstre » qui, sombrant dans le mépris ou l'indifférence, vient s'échouer en porte-à-faux entre les grèves de notre tranquillité et les montagnes de nos préoccupations. Décidément oui, Mai ne fait pas ce qu'il nous plait.

Pourtant, ce qui lui plaît doit-il rester en nous sans écho ? Sur ce plan précis des « Filles », non, croyé-je, car, contrairement à ce « Glas » qui ne reflétait guère plus que son ombre, ce film au contraire, en positif ou négatif, est un bon révélateur de certaines choses.

Principe et début des « Filles » sont remarquables : une troupe d'actrices (d'acteurs) se risque en province suédoise pour y jouer le « Lysistrata » d'Aristophane. D'où que, chez les filles, se reposent, recoupent et surcoupent certaines questions concernant la troupe (les idées des mâles divergent des leurs), le public, puis la société, le monde, bref (de réalités en fantasmes et suivant toujours la même partition mâles-femelles) sont mises en cause les diverses possibilités d'action des secondes sur les premiers et, suite à la critique de ceux-ci, la self-critique de celles-ci.

Même dans la seconde partie, celle où s'accentuent fantasmes, et figurations géantes, le film conserve la force de quelques beaux soubresauts, comme la visite à l'abri anti-atomique ou surtout le lançage de tomates, œufs et tartes à la crème sur l'écran où défilent tous les petits grands de ce monde, de Mao à de Gaulle, en passant par Hitler, Staline, Mussolini, Churchill et tant d'autres personnages de notre folklore quotidien. Le tout se termine évidemment, comme « Lysistrata », par un certain désabusement.

Deux notes maintenant sur le climat d'où procède le film, la première sur le silence qui est la règle des nordiques, et la difficulté de les faire entrer en parole (l'histoire du débat), à tout le moins dans une parole autre que celle, ritualisée (les circonstances et ordonnancements spéciaux), dans laquelle ils se sont réfugiés. La seconde, sur cette façon très féminine et féministe de concevoir la honte de la guerre, et d'où procède de la même façon la vision féminine (quoique non féministe) de Bergman. Car c'est de là que vient ce qui peut le plus en interloquer certains, à savoir la façon dont est condamnée, non pas telle ou telle guerre, étant analysés les tenants et aboutissants de chacune (donc l'une étant justifiée du fait même que condamnée l'autre), mais tout étant mis, à tort ou à raison, dans le même sac : celui de La guerre — de La violence — comme une sorte de mal absolu. Pour nous donner ces quelques moments et ces quelques recoupements, le film de Mai est à voir, quand même. — M. D.

Sous les Caresses du Vent Nu. Film de Gunnar Hoglund, avec Hans Gustafsson, Lillemor Ohlson, Siw Mattson, Anne Nord.

1 film israélien

La Malle du Caire. Film en couleur de Menahem Golan, avec Audie Murphy, Marianne Koch, George Sanders.

1 film tchécoslovaque

Pet Holek na Krku (Cinq filles sur le dos). Film de Evald Schorm, avec Andrea Cunderlikova, Jana Krupickova, Lucie Zulova, Martin Vedra.

Les films de Schorm ont tous au moins ceci : une bonne idée de départ et un scénario à toute épreuve. Et Schorm, engoncé sans doute, fait toujours preuve d'une certaine lucidité. Ici, nous sont données cinq filles (dont une qui déjà tend vers la femme), qui vont, de farces en drames, se jouer des histoires de filles-femmes, les quatre premières attaquant, la cinquième ayant le dernier mot — et le plus cruel. Le tout s'articule sur une représentation-parallèle et fragmentée du « Freischütz » de Weber qui, au premier degré, correspond à un élémentaire contrepoint du drame et de la comédie, du quotidien et du romantique ; de la réalité et de son allégorie.

Mais de là sortent toute une série de résonances — dans le registre tchèque et Europe centrale. On sent, encore présent, le vieux pays des chasses, amours forestières, et autres diableries rustiques — cependant que Prague nous est montrée comme envahie encore de forêts, où se rencontrent les couples, et résonnant encore d'un folklore guerrier (impressionnant plan de soldats) entièrement fait, comme l'allemand, d'une mythologique toute cynégétique. Le château, de son côté, avec les amours qui y naissent, nous vient tout droit du temps des principautés qu'on sent encore proche (« aimerais-tu vivre au temps de la féodalité » ?).

Là-dessus (et dans cette toujours simple et réaliste petite histoire) d'autres résonances, provenant de quelque autre cycle de hantises et diableries plus récentes : le poids des livres ou objets d'autrefois — répudiés, convoités, achetés — vendus dans de tristes officines (antiquaires, libraires), et de là, la dénonciation : celle du libraire, justement, qui téléphone aux parents de la fille, celle des parents qui fouillent dans les lettres du garçon, et celle, enfin, qui clôt le film — moderne et ambiguë damnation, à redoublement.

Schorm, tout compte fait, dans le registre de l'amertume tchèque, est de ceux qui, dans le courant moyen du cinéma de là-bas, parviennent à garder à la fois la justesse de la complicité et la distance de la lucidité. — M. D.

1 film yougoslave

Bice skoro propest Sveta (Il pleut dans mon village). Film en couleur de Aleksandar Petrovic, avec Annie Girardot, Ivan Palach, Anthony Gidra, Eva Ras.

Suivant l'humeur, curieux ou détestable. Contre : 1 (presque) tout film yougoslave nous intéresse a priori, mais c'est le troisième Petrovic qu'on nous montre, et on attend toujours le dernier Makavejev, les deux premiers Klopcic, et tous les Pavlovic ; 2 il semble difficile d'aller plus loin dans le putanat (reprise et multiplication de tous « éléments » supposés causes efficientes du bonheur des « Tziganes »). 3 et le ratage. Pour : ce qu'on vient de lire en 2 et 3, car ce film putain est, en même temps, un bide monumental (public et critique), par excès et manque. Excès des signes extérieurs de complaisance, qui ne sont pas repris, mais ressassés, non multipliés, mais exaspérés, jusqu'à remplir toute la trame ; et manque du plus minime support à quelque identification ou intérêt : la narrativité est réduite à l'arbitraire de la succession des plans, ceux-ci ne sont guère plus que masques, rengaines, grimaces, renvoyant film — et spectateur — à la plus malaisante extériorité. — J. R.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Patrick Leconte, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Sylvie Pierre, Jacques Rivette et Sébastien Roulet.

A NOS LECTEURS DE PROVINCE

Pour vous permettre de voir les films

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

(passés, présents, futurs)

AIDEZ-NOUS !

PREMIERE ETAPE :

que toute personne
en mesure d'organiser une (ou plusieurs) projections,
dans quelque cadre que ce soit,
nous écrive pour se faire connaître.
Dès réception de votre lettre nous entrerons
en contact avec vous.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F. Les** anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : demander la liste des numéros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.
PRINTED IN FRANCE

